نحو النص مبادئه واتجاهاته الأساسية في ضوء النظرية اللسانية الحديثة

نعمان بوقرة



توطئــة:

حظيت اللغة بنصيب وافر من الدراسة منذ القديم، لإدراك الإنسان منذ الأزل لأهميتها القصوى في حياته الفكرية والشعورية، فهي وسيلته الفضلى في التواصل مع بني جنسه، وأداته المثلى لتصور العالم واختزال موجوداته في أشكال علامية ماتلبث أن تترسخ في عقله الجمعي بفضل الشيوع والتداول القصدي، وبتطور الفكر الإنساني وازدهار الحياة الحضارية تطورت الأفكار الباحثة في هوية اللغة ووظيفتها وأنساقها الصوتية والتركيبية والمعجمية والدلالية، فعرف تاريخ اللغة نظريات شتى تمثل حلقات تطور المعرفة اللسانية إلى حصول استقرار نسبي لها اليوم، في اللسانيات النظرية التي أرسى دعائمها **سوسير** وتلامذته في أوروبا و**بلومفيلد** وتلامذته في أمريكا، ولعل من أحدث الأطروحات اللسانية التي عنيت بتوصيف وسائل الاتصال اللساني الإنساني الأطروحة النصية في تحليلاتها النقدية المختلفة، وفي هذا السياق يرى **روبيرت دي بوجراند** أن اللسانيات مطالبة بضرورة متابعة الأنشطة الإنسانية في

التخاطب إذ إن جوهر اللغة الطبيعية هو النشاط الإنساني ليكون مفهوماً مقبولاً من لدن الآخر في اتصال مزدوج، وهذان المتخاطبان وعلاقة كل منهما بالآخر لا ينبغي أن ينسى أبداً إذا أردنا فهم طبيعة اللغة ووظيفتها الاجتماعية[1].

1 - نحو النص النشأة والتحول:

يعد الدارسون نحو النص (اللسانيات النصية)[2] حلقة من حلقات التطور الموضوعي والمنهجي في اللسانيات الحديثة، وصيغ التعامل مع الظاهرة اللسانية في الوضع والاستعمال، فنشأته مدينة للنحو التوليدي الذي أسهم بشكل مباشر في الانتقال من بنية الجملة ومكوناتها القاعدية إلى البحث المنظم في العلاقات بين الجمل في بنية أكبر يمثلها النص، وهذا ما حرص على التنبيه إليه الأمريكي **هاريس** في كتابه تحليل الخطاب[3]، وبالرغم من كونه معنياً بدراسة الجملة وتوصيف مكوناتها إلا أنه حث على ضرورة دراسة العلاقات النحوية بين الجمل ضمن مفهوم جذري في اللسانيات الشكلية (الوصفية) هو «التحويل»، إلا أن الفارق المميز بين نظرة **هاريس** هذه ورؤية **فان ديك** في كتابه النص والسياق، وهي رؤية حديثة وناضجة منهجياً وأكثر شمولية من سالفتها يبين شمول الوصف الطارئة على البنية الظاهرة كما يقرها التحويليون، وفي هذا الصدد يحرص **فان ديك** على ضرورة رعاية الارتباط المنطقي في البحث عن اتساق النصوص وانسجامها[4]، ولعل هذا التوجه هو الذي أكده فيما بعد **ج. م. آدام** أحد رواد الاتجاه اللساني النصي في فرنسا في كتابه المهم عن **مبادئ اللسانيات النصية** حين قرر كون النص منتوجاً مترابطاً ومتسقاً ومنسجماً، وليس رصفاً اعتباطياً للكلمات والجمل وأشباه الجمل والأعمال اللغوية[5]، ولشدة ارتباط اللسانيات النصية (نحو النص) بالنحو التوليدي والتحويلي يمكن القول إن الراغب في دراسة الكفاءة اللسانية، وأهمية اللغة من حيث هي فعل وممارسة يحتاج إلى معرفة نظرية **شومسكي** اللسانية وأبعادها الوصفية

والتحليلية من خلال تركيزها في الوصف العلمي على العلاقة بين التركيب اللغوي والخصائص الفطرية لعمليتي التفكير والكلام[6]، كما يقدم الأنموذج التوليدي تصوراً لمبادئ صياغة الجمل وتفسيرها مما يسهل على اللساني مهمة وصف جميع الملفوظات المألوف منها والغريب، وفهماً وإمكان الحكم عليها بالصحة أو الخطأ. إن التأثير المنهجي والنظري لهذه النظرية في **نحو النص** ترك انطباعاً سلبياً لدى البعض فراحوا ينفون الحاجة إلى هذا العلم مادام يستمد نظرياته وإجراءاته من اللسانيات التوليدية التحويلية والتي هي لسانيات جملية بالدرجة الأولى[7]، وبالرغم من حداثة نحو النص إلا أن الدارسين في الشرق والغرب يولونه أهمية كبرى لقدرة نماذجه التحليلية على استكناه النصوص من حيث تكوينها البنيوي والوظيفي والغرضي فإجراءاته التحليلية تجمع بين الوصف الفنولوجي والمورفولوجي والتركيبي والدلالي والمنطقي والنفسي والاجتماعي والثقافي بشكل عام، وهذه الإجراءات من شأنها أن تعزز إدراك المتلقي (المؤول) لتماسك النص وترابطه بحسب رأي **جان كوهين**[8].

2 - ثنائية النص والخطاب في المنظومة الاصطلاحية:

استعصى مصطلح **النص** على التعريف قديماً وحديثاً، إذ كثيراً ما تكاثفت الأسئلة في ماهيته، وأقسامه، وأغراضه، وتمايزه عن أشكال تواصلية أخرى، ومن بين الأسئلة الملحة: أي نص نعني؟ أهو الديني أو الفلسفي أو العلمي أو الأدبي أو اللساني؟ أهو النص المكتوب أو المنطوق أهو التراثي؟ أم الحداثي؟ الشعري أم النثري؟[9]، وبازدحام هذه المعاني وتشابكها كان من الضروري أن ننطلق من عمق التراث للبحث عن حدود هذا النسق اللغوي، بخاصة وأن هذا المصطلح سجل حضوراً مركزياً في الذخيرة اللغوية العربية والمعرفية أيضاً، فقد عبر عن مرجعية القوانين المحتكم إليها في الحياة العربية الإسلامية، ويبدو أن العرب الأوائل ميزوا بين مستويين في النص هما: مستوى النظام ومستوى

التوظيف، ولما كانت الرسالة الدينية نصية في شكلها فإنها أسست لكيفية استثمار المقولات الدينية في الحياة الإنسانية، ثم وجهت بطريق غير مباشرة الفكر العربي للنظر في الكون والوجود بكل أبعاده النفسية والاجتماعية والحضارية والأدبية واللغوية، ولعل التوصيف الموضوعي لأنواع الخطاب العربي القديم هو الذي وجه الأنظار إلى تأسيس المعرفة اللغوية الصوتية والنحوية والبلاغية والمعجمية والتاريخية، والإبداع بشتى أشكاله، وقد تم هذا التوصيف في دائرة اللفظ والمعنى، وربما هذا هو السبب الذي يجعلنا نقر مطمئنين أن الحضارة العربية نصية في مبدئها[10]. هذا وقد ورد لفظ النص في المعجم العربي ليدل على معاني سياقية متعددة، لعل أهمها: رفع الشيء، يقول امرؤ القيس:

وَجِيدٍ كَجِيدِ الرِّئْمِ لَيْسَ بِفَاحِشٍ   إِذَا هِيَ نَصَّتْهُ وَلاَ بِمُعَطَّلِ (طويل)

ومنه رفع الحديث، وكل ما أظهر فقد نص، يقول طرفة بن العبد:

وَنُصَّ الحَدِيثَ إِلَى أَهْلِهِ   فَإِنَّ الوَثِيقَةَ فِي نَصِّهِ (متقارب)

والنص هو التحري؛ حتى يستخرج أقصى سير الناقة، ونص المتاع إذا جعل بعضه فوق بعض، ومنصة العروس تجلس عليها لتظهر، ونص الشواء نصيصاً إذا صوت على النار، والنص الإسناد إلى الرئيس الأكبر[11]، وقد وظف هذا اللفظ في المعجم الأصولي للدلالة على اللفظ الوارد في القرآن الكريم أو السنة المستدل بها على حكم الأشياء بمعنى الظاهر[12]، كما وظف في بيئة النحويين في مثل ما نجده عند **ابن هشام** في كتابه مغني اللبيب: «ونص جماعة على منع ذلك كله»[13]، واستعمله ابن جني بصيغة اسم مفعول: «... اعلم أن إجماع أهل البلدين إنما يكون حجة إذا أعطاك خصمك يده ألا يخالف المنصوص والمقيس على المنصوص..»[14]، وأشار **الرضي** إلى استعمالها للدلالة على معنى الحدث المساوي للمعنى الصريح الذي لا يقبل أكثر من تأويل واحد[15]، والظاهر

أن دلالة النص في تراثنا النحوي بخاصة ارتبطت بالحدث والفعل ولم تتمحض للاسمية مثلما هو شأنها اليوم، كما أن مصطلح **النص** في سائر القطاعات المعرفية التراثية من تفسير وأصول وكلاميات دل على شكل محدد من أشكال الكلام لا الكلام في جملته، وربما كانت مصطلحات أخرى أكثر حضوراً منه؛ منها ما يدل على أجناسه كالشعر والنثر والخطابة ومنها ما يقترب منه وضعاً واستعمالاً كالخطاب والقول والحديث والكلام والقول واللفظ والرسالة[16]. ومن المصطلحات المثيرة للجدل مصطلح **الجملة** فقد تعددت وجهات نظر الدارسين قديماً وحديثاً لها من حيث هي تكوين لساني دال، وقد برز في هذا التعدد ما يقارب ثلاثمائة تعريف أحصى منها **ريزر** (riser) سنة 1931 مائة **وأربعين تعريفاً** تختلف في وجه من وجوه التحديد والرسم، مما ترتب عنه صعوبات في مجال وصف التراكيب، ولعل **أشهر التعريفات اللسانية** المعتمدة ما قرره **بلومفيلد** (Bloomfild) بشأنها افهي شكل لغوي مستقل، لا يدخل عن طريق أي تركيب نحوي في شكل لغوي أكبر منه، مثل: كيف حالك؟ إنه يوم جميل، هل ستلعب بكرة التنس هذا المساء؟[17]، وقد عقب **جون لاينز** (J. lions) على هذا التعريف عاداً الجملة الوحدة الكبرى للوصف اللغوي، وقد بات من غير الضروري اشتراط التمام الدلالي فيها مادام المتكلم لا يستطيع في جميع الأوضاع إيضاح ما يعني، ولعل المثال الذي قدمه **تشومسكي** (TCHOMESKY) في تحديد الجملة النحوية خير دليل على ذلك: **الأفكار الخضراء المجردة من اللون تنام حانقة**، أما **سوسير** فلا يقدم تعريفاً محدداً لها بل يشير إلى كونها نمطاً مهماً من أنماط التضام (syntagme)، كما يذهب **دافيد كريستال** (D. cristal) إلى ضرورة التمييز بين الجملة من حيث هي نمط يقاس عليه، والجملة من حيث هي واقع منتج فعلياً في الكلام[18]، وفي اللسانيات العربية يمكن الاستئناس بتعريف **إبراهيم أنيس** الذي يراها ***أقل قدر من الكلام تفيد السامع معنى مستقل بنفسه، سواء تركب من كلمة أو أكثر***[19]، هذا وقد ميز اللسانيون في إطار نحو النص بين نوعين من الجمل هما **الجملة النصية وجملة النظام**[20]، ولا يقل عن مصطلح

الجملة إشكالاً مصطلح **الخطاب** في النقد اللساني الحديث فهو يشير إلى كل كلام تجاوز الجملة الواحدة، والتي تغدّ أثناء تحليله الوحدة الصغرى التي يتكون منها، سواء كان مكتوباً أو منطوقاً.

لقد ورد مصطلح الخطاب في التراث العربي في أكثر من سياق تخصصي، فمن ذلك مثلاً ما أورده **التهانوي** في كشافه من أنه توجيه للكلام نحو الغير للإفهام، ثم نقل الكلام الموجه نحو الغير **للإفهام**(21) مما يعني عندنا دورة التخاطب التي تستلزم طرفين رئيسين هما المخاطِب والمخاطَب، كما نسجل استعماله في القرآن الكريم بصيغة المصدر والفعل في الآيات التالية: **﴿وَلَا تُخَاطِبْنِي فِي الَّذِينَ ظَلَمُوا إِنَّهُم مُّغْرَقُونَ﴾** [المؤمنون: 27]، **﴿وَإِذَا خَاطَبَهُمُ الْجَاهِلُونَ قَالُوا سَلَامًا﴾** [الفرقان: 63]، وقوله **﴿رَبِّ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ وَمَا بَيْنَهُمَا الرَّحْمَٰنِ لَا يَمْلِكُونَ مِنْهُ خِطَابًا﴾** [النبأ: 37]. وفي اللسانيات الحديثة يذهب **غرايس** (Grice) إلى أن للكلام دلالات غير ملفوظة يدركها المتحدث والسامع دون علامة معلنة أو واضحة، مثل قولنا: ألا تزورني؟ فالظاهر من الكلام سؤال لكن الغرض دعوة للزيارة، وفي محاضراته «نظام الخطاب» يقرر **ميشال فوكو** (M. Fouco) أن الخطاب شبكة معقدة من النظم الاجتماعية والسياسية والثقافية التي تبرز فيها الكيفية التي ينتج فيها الكلام كخطاب(22)، ويمثل الخطاب في الفعل النقدي فعل النطق، أو فاعلية تقول وتصوغ في نظام ما يريد المتحدث قوله. فالخطاب إذاً كتلة نطقية لها طابع الفوضى، وحرارة النفس، ورغبة النطق بشيء ليس هو تماماً الجملة، ولا هو تماماً النص، بل فعل يريد أن يقول(23). إن الخطاب إنجاز في المكان والزمان ويقتضي لقيامه شروطاً، أهمها المخاطِب والخطاب والمخاطَب، ولفظ الخطاب من حيث معناه العام يدل على كل ملفوظ أكبر من الجملة منظور إليه من حيث قواعد التسلسل الجملي، ومن وجهة نظر اللسانيات فإن الخطاب لا يمكن أن يكون سوى مرادفاً للملفوظ، فالهدف الأساس من استعمال الكلام هو إيصال رسالة ما إلى شخص معين أو إلى مجموعة من الأشخاص، ولذلك فإن

استعمال الكلام يستوجب وجود عنصرين لا يكون الحديث إلا بهما وهما المتكلم، الذي يؤلف المرسلة تبعاً لأهوائه ورغباته، والمخاطب الذي يقوم بفك رموز هذه المرسلة لفهمها فلابد إذاً من أن تكون هناك مرسلة يبثها المتكلم ليتلقاها المستمع الذي قد يكون شخصاً حقيقياً أو وهمياً متخيلاً من قبل المتكلم. فهذا التواصل الخارجي لا يقوم إذاً إلا بوجود قطبي الحديث (المرسِل والمرسَل إليه)، بالإضافة إلى ضرورة وجود مرسلة تنتمي إلى نظام مشترك بين طرفي التواصل ليتمكن كل منهما من فهم الآخر وإفهامه، أما **جاكبسون** فيميز نوعاً آخر من التواصل يكون فيه المتلقي والمرسل شخصاً واحداً، وهو ما يعرف بالتواصل الداخلي (monologue) كما يشدد على أهمية التواصل الخارجي (dialogue) في إيصال الأفكار للآخرين والتعامل معهم[24]، فهو لايفتأ يذكر الحوار الداخلي أيضاً، فالتواصل مع الآخرين لا يكتمل إلا باستبطان اللغة، فمصطلح الخطاب إذاً متعدد المعاني، فهو وحدة تواصلية تبليغية ناتجة عن مخاطِب معين وموجه إلى مخاطَب معين في مقام وسياق معينين يدرس ضمن ما سمي بلسانيات الخطاب، وهو على رأي ليتش LITCH وزميله شورت CHORT تواصل لساني ينظر إليه بوصفة إجراء بين المتكلم والمخاطب؛ أي فاعلية تواصلية يتحدد شكلها بواسطة غاية اجتماعية، والخطاب يتنوع بتنوع الطرق التي يتخذها المتكلمون أو الكُتاب وذلك بحسب مواقف اجتماعية وثقافية محددة وتنتج بذلك أنواع كثيرة من الخطابات وهو يتشكل بحسب الطرق التي يتخذها المتكلمون أو الكُتاب من خلال مواقف اجتماعية وثقافية محددة وتتولد من ذلك أنواع كثيرة منه مثل الخطاب الديني والخطاب العنصري والخطاب العلمي، والخطاب السياسي، وبالرغم من أن الخطاب يتوسل دائماً اللغة في غاياته فإن جوهره في حقيقة الأمر ليس لغوياً، إذ هو مجموعة من النوايا التي تتحقق بواسطة اللغة، ومن أهم وظائف اللغة التي نادى بها **جاكوبسون** (R. Jacobson) وأولاها اهتماماً بالغاً هي وظيفة التواصل التي تتيح للإنسان الاتصال بغيره من بني جنسه، إلا أن لهذه الوظيفة طابعاً ثنائياً أيضاً يكمن في وجود شكلين من التواصل: التواصل

بالكلام والتواصل بالكتابة، فالتواصل بالكلام أو التواصل اللفظي بمعناه الأكثر شيوعاً هو التواصل بالوسائل اللفظية بين فردين وهو يشمل عمليتي بث واستقبال مرسلة لها مدلولات معينة تحدد بالتواضع والاصطلاح المسبق بين المرسل والمرسل إليه. أما الكتابة فهي تعبير عن اللغة المحكية (الكلام) بوساطة إشارات خطية (مكتوبة)، فالكتابة هي نظام سيميائي مرئي ودلالي يبدي فونيمات ومقاطع تعمل عامة كدالات عن الوحدات المطابقة لها في اللغة المحكية، هذا ومن أنواع الخطاب الرئيسة **الخطاب العلمي** الذي يمتاز بخلوه من الإيحاء والتراكم وطاقة الإخبار فيه مهيمنة، وهو محدد الدلالة، وغير قابل للاشتراك والترادف، كما أن تراكيبه غير مكررة، ولا تعيد نفسها، وهي تجنح إلى الدقة في استعمال المصطلح الخاص بالحقل العلمي الذي تغوص فيه، كما يقوم الخطاب العلمي على نمو المعنى واسترساله في تشكيل وحيد، ومن مميزات الخطاب العلمي اعتماد المنطقية في عرض موضوعه ووصفه وتحري الموضوعية والدقة والمنهجية في وصف الظواهر التي يتناولها بالدراسة والتحليل، وتجنب ما يثير التأويل وعدم اللجوء إلى ما في تشكيله من دلالات تضمينية، واعتماد دلالة المطابقة لأنها تجسد علاقة الدال بمدلوله.

إن لغة الخطاب العلمي عارية الدلالة في سياق المنظومة المعرفية، التي تشكل بنية الحقل العلمي الخاص في ميدان من ميادين المعرفة، **أما الخطاب الأدبي فنظام** إشهاري دال، وهذا النظام تشكله مكونات الخطاب وعناصره: الأصوات والمعجم والتركيب والمعنى والتداول، وهو بناء لغوي، واللغة فيه متكلمة عن ذاتها، ومتكلمة عن الأشياء خارجها وفق الصورة التي ترى بها الأشياء، ويرى أن البحث في لغة الخطاب الأدبي هو بحث في الوظائف والأشكال الخاصة بالأنظمة الاعتباطية للرموز النصية ومحاولة تحديد دلالتها ومعانيها فكل لغة هي في ذاتها إنجاز جمعي في التعبير والتواصل وهي تنطوي على عدد معين من البنى الصوتية والمعجمية والتركيبية التي لا تشاركها فيها أية لغة أخرى،

والخطاب الأدبي لا يمكن أن يكون إلا توسيعاً لبعض خصائص اللغة واستعمالها وتشكيل اللغة في الخطاب يحدد الأنظمة السيميائية فيه، لأن الأدب يتمتع بامتياز فريد بين الفعاليات الإشهارية والعلامية الأخرى[25]. هذا وإن مميزات الخطاب الأدبي تقوم على خصائص جمالية وأسلوبية وبنيوية وظيفية متنوعة، واستثمار الأدلة الصوتية في السياق الشعري للخطاب الأدبي، وعبر هذه الخاصية تتشكل رمزية الأصوات، ويتحدد الإيقاع بين الطويل والقصير والبطيء والسرعة والإيجابية والسلبي، إلا أن أكثر المصطلحات إثارة في ميدان تحليل الخطاب مصطلح النص فقد تعددت تعريفاته وتشعبت، وفي هذا التعدد تعبير عن حيرة معرفية ومنهجية في اللسانيات الغربية، إذ يعرفه **إيزنبرج** (Isenberg) بكونه متتالية جملية مستعملة في الاتصال اللغوي مؤكداً المعنى الرياضي لمصطلح متتالية، في حين يعرفه **هارفج** (Harfg) انطلاقاً من مبدأي العلاقة والتجانس؛ فهو وحدة لسانية متتابعة ومبنية بسلاسل إضمار متصلة، وقد ورد في قاموس اللسانية أن النص مجموع الملفوظات اللسانية الخاضعة للتحليل، فهو إذاً عينة من السلوك الإنساني المكتوب أو المنطوق[26]، كما شغلت اللسانيات التداولية مجالها بتحديد النص فهو - عندها - سلسلة لسانية منطوقة أو مكتوبة مكونة لوحدة تواصلية، وهو من منظور **هاليدي** (Halliday) لا يمكن أن يكون إلا وحدة دلالية تمثل اللغة في التواصل فقد يكون كلمة أو جملة أو عدة جمل أو قصة[27]، كما يعده عملية تفاعل لغوية في واقع اجتماعي، يتم بواسطتها تبادل المعاني، معنى ذلك أنه نوع من الحوار بين المتخاطبين باللغة، وتبرز بذلك عنده الأهمية في محاولة ربط مفهوم النص بالسياق ومعرفة الكيفية التي يكوّن بها الناس توقعاتهم لما يتكون في النص من خطاب، ومن ناحية أخرى يركز **هاليدي** (Halliday) على ثلاثة مظاهر أساسية لسياق الموقف ويؤثر تأثيراً بالغاً في معالم النص ويمكن إجمال هذه المظاهر فيما يلي:

1 - المجال: تشكل اللغة أساساً مهماً في التعبير عنه، وهو الموضوع الأساسي الذي يتخاطب فيه المشاركون في الخطاب.

2 – النوع إذ ركز **هاليدي** على طريقة بناء النص والبلاغة المستخدمة فيه وما إذا كان مكتوباً أم منطوقاً وما إذا كان نصاً سردياً أم أمرياً أم جدلياً ونحو ذلك، ونوع الخطاب هو نوع النص المستخدم لإكمال عملية الاتصال.

3 – **المشتركون في الخطاب**: ويعني به طبيعة العلاقة القائمة بين المشاركين في الخطاب ونوع العلاقة القائمة فيما بينهم من حيث هي رسمية أم غير رسمية.

ومن جهة أخرى يرى الباحث السيميولوجي **يوري لوتمان** (Y. LOTMAN) عندما يدرج مفهوم النص في تصوراته الكلية عن الفن أن **تحديد النص** يعتمد على ثلاثة مكونات هي التعبير والتحديد والخاصية **البنيوية**، **فالتعبير** يجبرنا على أن نعتبر النص تحقيقاً لنظام، وتجسيداً مادياً له، وذلك على أساس ثنائية سوسير (F. D. SAUSSURE) الشهيرة التي تضع الكلام (PAROLE) مقابل اللغة (LANGUE)، أما التحديد فهو لازم للنص، فالنص يحتوي على دلالة غير قابلة للتجزئة مثل أن يكون قصة أو أن يكون وثيقة أو أن يكون قصيدة مما يعني أنه يحقق وظيفة ثقافية محددة وينقل دلالتها الكاملة، أما الخاصية البنيوية فترتبط بخاصية التحديد السابق فبروز البنية شرط أساسي لتكوين النص، أما **جوليا كرستيفا** (J. KRESTIVA) فتعده جهازاً **عبر لغوي** يعيد توزيع نظام اللغة بكشف العلاقة بين الأدلة التواصلية مشيراً إلى بيانات مباشرة تربطها أنماط مختلفة من الأقوال السابقة عليها أو المتزامنة معها[28]، ويذهب **كالماير** (KALMAIR) إلى كون النص مجموعة من الإشارات الاتصالية التي ترد في تفاعل تواصلي يمكن أن يحدد بوضع نقطة أو علامة استفهام أو تعجب[29]، هذا وقد ذكرت المراجع أن أصل كلمة texte يرتد إلى الأصل اللاتيني textus بمعنى النسج أو الضفيرة من الشعر[30]، ويذهب **بارت** إلى أن النص مأخوذ من حيث الجذر من مادة text التي تعني النسيج، ونشدد داخل النسيج على الفكرة التوليدية التي ترى النص يصنع ذاته، ويعتمل ما في ذاته عبر تشابك دائم،

وتنفك الذات وسط هذا النسيج ضائعة فيه، كأنها عنكبوت تذوب هي ذاتها في الإفرازات المشيدة لنسيجها، ولو أحببنا استحداث الألفاظ لأمكننا تعريف نظرية النص بأنها علم نسيج العنكبوت[31]، ويميز فان ديك (V. Dijk) بين مفهومين للنص إذ يمكن القول مؤقتاً بأنه ملفوظات لغوية ذات أشكال خاصة منطوقة ومكتوبة، وهو ما **يعني استبعاد سائر النظم التواصلية من دائرة نصوص اللغة الطبيعية**، وفي هذا المقام لابد أن يكون الملفوظ اللساني دالاً ووظيفياً في التواصل الإنساني، كما أن لاستمرارية وانسجام وظائف الخطاب بالرغم من تعدد منتجيه تؤديان دوراً مركزياً في تحديد سمة النصية في الملفوظات المنتجة[32].

إن كثيراً من الدراسات استعملت مصطلح النص وهي تقصد الخطاب، وأخرى استعملت الخطاب وهي تقصد النص ولذلك يحق للسائل أن يسأل عن الفرق بينهما، والجدول التالي يوضح ذلك:

الخطـــاب	النـــص
– يفترض وجود السامع الذي يتلقى الخطاب.	– يتوجه إلى متلق غائب يتلقاه عن طريق القراءة.
– نشاط تواصلي يتأسس أولاً وقبل كل شيء على اللغة المنطوقة.	– النص مدونة مكتوبة.
– لا يتجاوز سامعه إلى غيره؛ أي أنه مرتبط بلحظة إنتاجه.	– له ديمومة الكتابة، فهو يقرأ في زمان ومكان.
– تنتجه اللغة الشفوية.	– تنتجه الكتابة.

نستنتج مما سبق أن الخطاب يتصل بالجانب المنطوق بينما النص يتصل بالجانب الخطي (المكتوب)، كما يتجلى لنا على الورق، وربما أمكننا التسليم بهذا التمييز مؤقتاً بالرغم من عدم دقته، فالنص إذاً وحدة كبرى شاملة لا تضمها

وحدة أكبر منها، وهذه الوحدة الكبرى تتشكل من أجزاء مختلفة تقع من الناحية النحوية على مستوى أفقي، ومن الناحية الدلالية على مستوى رأسي حيث يتكون المستوى الأول من وحدات نصية صغرى تربط بينها علاقات نحوية، بينما يتكون المستوى الثاني من تصورات كلية تربط بينها علاقات التماسك الدلالية المنطقية؛ ومن ثم يصعب أن يعتمد في تحليل النص على نظرية بعينها، وإنما يمكن أن تتبنى نظرية كلية، تتفرع إلى نظريات صغرى تحتية تستوعب كل المستويات. وقد اعتمد بعض الباحثين على ما يسمى بنظرية السياق الاتصالي التي يتحدد للنص من خلالها وظيفة معينة فعلى عكس الاتجاهات الداخلية الباطنية التي تعرف النص بالنظر إلى مكوناته، فإن الآراء الجديدة تعتمد في نظرية النص السياق الاتصالي، وما يتضمنه عملياً، وترى أن النصوص ليست سوى مجموعة من الرموز اللغوية المعبرة، وأن وظيفتها إنما هي الاتصال الاجتماعي، إذاً فتحديد النص ليس سوى مجموعة من الرموز اللغوية المعبرة لها وظيفة الاتصال الاجتماعي، إن من الدارسين من سوى بينهما حيث يعطي بعضهم للخطاب معاني أخرى لما يجعل منه مرادفاً للنص ومن هؤلاء «الجيرداس جوليان قريماس» (J. Grimas) حيث يستند إلى اشتراك فعلي للفظتين في أداء المعنى ذاته. ويشير إلى أن «خطاب» و«نص» تستعملان تبعاً لذلك على ممارسات خطابية غير لغوية كالأفلام والطقوس المختلفة والقصص المرسومة، وعليه نقول إن الاختلاف لا يمس مضمون اللفظة في حد ذاتها، بل يمس شكل المضمون الذي تؤديه هذه اللفظة، كما يمكن القول هنا إن كل تعريف من التعريفات المقدمة تحيلنا في اختلافها إلى وجهة نظر منهجية خاصة بالباحث، وعليه فالنص في نظر السيميائيين نظام سيميائي مادته الجوهرية في التبليغ اللغة كما عُدّ في نظر اللسانيين فضاء يخترقه مفهوم الكتابة والنقد والأسلوب، وهو علاقة لسانية مكوناته الجوهرية هي الدال والمدلول.

كما وردت تعريفات متعددة تبعاً لذلك في الثقافة اللسانية والنقدية العربية

المعاصرة تكشف عن مصادر متعددة للتلقي المنهجي العربي عن الآخر، لعل أهمها تعريف **محمد مفتاح** الذي يعده حدثاً اتصالياً تتحقق نصيته إذا اجتمعت له سبعة معايير هي: الربط والتماسك والقصدية والمقبولية والإخبارية والموقفية والتناص[33]، أما **السعيد يقطين** فيجعله مدونة حدث كلامي ذي وظائف متعددة، فيكون شكلاً لسانياً للتفاعل الاجتماعي مسايراً لمقامات معينة، ولا يشترط فيه الطول مادام قابلاً للتقسيم، أما **المنصف عاشور** فينطلق من أصغر بنية دالة فيه وهي العلامة السيميائية، فالنص نظام سيميائي مادته الجوهرية في التبليغ اللغة، وهو ممثل بسلسلة من الوحدات اللسانية السيميائية الأساس فيها هي العلامة[34]، وأما النص الأدبي فهو نص معرفي تتلاقى فيه جملة من المعارف الإنسانية أهمها على الإطلاق المعرفة الأدبية من دون إهمال المعارف الأخرى.

3 - نحو النص والتطورات المدرسية:

إن أهم ما يتميز به البحث النصي عبر التطور السريع الذي شهدته اللسانيات في مواجهتها للظاهرة اللسانية صعوبة وتعدد مفاهيمه وإجراءاته وتعدد مرجعياته التأسيسية حتى بات من الصعب تحديد نشأته المدرسية وضبط منهجية تحليل النصوص ضمن أطره العامة، ومما زاد في صعوبة الموقف تعدد الأشكال النصية مما أوقع في مأزق الضبط المعرفي لمصطلح النص الذي يمثل بؤرة الهم المنهجي في هذا الحقل، كما تميز هذا الحقل على صعيد المرجعية المنهجية بانفتاحه على جملة من التعرف كعلم النفس والاجتماع والسيميائية والأسلوبية والذكاء الاصطناعي ونظرية المعلومات والعلوم اللسانية والأدبية بعامة، مما يجعلنا نقف مشدوهين أمام ضخامة الإرث المعرفي والاصطلاحي الذي سنعتمده في قراءة النصوص وتوصيف بنيتها ووظائفها، وربما جاز لنا والحال هذه أن ننطلق من مصادرة تقرر كون لسانيات النص يمثل علم الأسس المشتركة بين كل علوم النص بفضل توافره على سمة التداخل المعرفي التي تعد

ملمحاً مميزاً لعلوم الألفية الجديدة (interdisciplinaire)، وليس أدل على هذا التداخل تعدد المصطلحات الدالة على العلم نفسه، إذ يستخدم **هارفج** مصطلح (TEXTOLOGIE)، بينما يستخدم **دريسلر** (Drisleer) مصطلح علم دلالة النص، وأما **سوينسكي** (Suinsky) فيشيد بمصطلح نحو النص، وتداولية النص، وعلم اللغة النصي ونظرية النص[36].

4 - التحليل التداولي للنصوص عند ج. م. آدام (J. M. Adam):

إن الصفة الشمولية التي تطبع حقل اللسانيات النصية من حيث **تعدد النظريات** والإجراءات في الممارسة، وارتباط ذلك بالاختلافات المدرسية، **مما ينتج ثروة** من المصطلحات يغلب عليها ملمح التداخل إن لم نقل الفوضى **المفاهيمية** بسبب **تقاطعها** أو تداخل مجالات استعمالها، وهذا ما يحث الدارس على ضرورة تبني مشروع نقدي لساني بعينه بخاصة في مستوى القراءة **والتأويل؛ لقد اتخذت** المعرفة اللسانية في جيلها الثاني الخطاب أو النص **موضوعاً للتوصيف** والتحليل، وقد تبدت مناهجها وأهدافها من خلال جهود مدرسية رائدة افتتحت بالعمل الجاد الذي قدمه زليغ هاريس (Z. Haris) في الخمسينات من القرن الماضي، وربما زعمنا وجود فروق زمانية في نشأة هذه الاتجاهات وهيمنتها على الساحة اللسانية والنقدية، مما يمكننا من التنويه بجهود أهمها مشروع ج. م. آدام (J. M. Adam) إذ تعد مؤلفاته الحجر الأساس للمشروع اللساني النصي الذي يختزل جهود المدرسة الفرنسية في مقاربة الخطاب بشتى أنواعه وأنماطه بخاصة، وأن هذه المنجزات في حد ذاتها تمثل الصورة الحديثة والمستجدة لحصيلة نشاط سيميائي ونقدي لساني ظهر في فرنسا، ومثله أعلام كثيرون مثل **ج. غريماس** (Grimas)، **وتودوروف**[37] (Todorov) **وبارت** (Barth) **وجوليا كرستيفا** (J. KRESTIVA)، **وميخائيل ريفاتير**[38] (M. Refateer) **وأندريه مارتينيه** (A. Martinet)، وهذه الدراسات تعد اليوم مرجعاً أساساً لكثير

من الدارسين العرب بخاصة المعنيين بقضايا النص في المغرب العربي ومشرقه، ولعل أهمها:

1 – اللسانيات والخطاب الأدبي Inguistique et discours litteraire – 1976.

2 – الوصف la description – 1993.

3 – النص السردي le texte naratif – 1985.

4 – النص الوصفي le texte descriptif – 1989.

5 – مبادئ اللسانيات الوصفية elements de linguistique textuelle – 1990.

6 – اللغة والأدب langue et litterature – 1991.

ويتأسس مشروع آدام اللساني على المبادئ النصية التالية[39]:

1 – النصية خاصية لسانية إنسانية.

2 – انتشار النصوص رهين كفايتها النصية.

3 – أهمية الكفاية النصية في إنتاج وفهم النصوص المختلفة.

4 – اختلاف المتلفظين والمتلقين في كفاياتهم النصية الإنتاجية والتأويلية.

5 – النص يعني اتساق الملفوظات وانسجامها.

6 – علاقة النص بالمقام التلفظي، ودرجة توفيق المنتج في الملاءمة بينهما.

7 – النص بيئة ثنائية التكوين من مستوى مقطعي وآخر تداولي.

8 – العلاقة بين البنى الصغرى والبنية الكبرى في النصوص قائمة على الترابط المتكامل داخلياً في المستويين الصرفي والتركيبي وخارجياً بين أفعال الخطاب والتوجه البرهاني للنصوص.

9 – لا تجانس البنى المقطعية، وأهمية مبدأ الهيمنة في تحديد أنواع النصوص[40].

يقوم النقد اللساني النصي على وصف مستويين أساسين يعبران في ترابطهما عن العلاقة التي تربط النص بالغرض، ولنقل بين الوضع (النظام) والاستعمال؛ وهذان المستويان هما[41]: المستوى المقطعي (niveau sequentiel) والمستوى التداولي (niveou pragmatique)، فإذا كانت النصوص المنجزة أبنية نسقية عرضية ذات طبيعة معقدة تشبه في تعقيدها بيت العنكبوت الذي تتعالق خيوطه الرفيعة وتتكامل مشكلة بناءً هندسياً محكماً لعل اهم وصف فيه كونه منسجماً متعاضداً؛ فإن لسانيات النص تضطلع بمهمة وصف هذا التواشج وتبيان مقوماته وقيمته المادية من حيث هو صورة معبرة عن غرض الخطاب في التداول اللساني البشري، ولن يتحقق ذلك إلا بالتمييز بين مستويين من الدراسة هما المستوى القطعي والمستوى التداولي، ويحيل الوصف اللساني للبنية المقطعية إلى إمكان التمييز بين البنية المقطعية الكبرى التي تتشكل من ارتباط مجموعة من البنى المقطعية الصغرى ذات الطبيعة التكوينية نفسها dialogal explicative argumentative descriptive injoctive narative ويرتكز التحليل التداولي على المكونات الأساسية في بناء النصوص، وهي:

1 – المكون الدلالي المرجعي (c. sementique - referentielle).

2 – المكون التلفظي (c. enontiative).

3 – المكون البرهاني (c. argumantative).

وسيكون من مهام نحو النص (لسانيات النص) وصف الأداء التواصلي باعتباره فعلاً تبليغياً موجهاً في إطار نظرية الفعل الكلامي التي عرضها كل من سيريل وأوستن.

5 - نحو النص وأشكال الخطاب:

يعد نوع النص (type) إطاراً محدداً للغلبة النسبية للعلاقات القائمة بين

مقاطع النص السطحي، وعالم النص، وأنماط المعلومات المختزنة، وموقف واقعة الاتصال أثناء إنتاج النص وصياغته، فلو أخذنا مثلاً النص الوصفي (texte discriptive) فإننا نجده مبنياً من حيث عاله النصي على تصورات للأشياء استعانة بالصفة والحال والتمثيل والتخصيص بينما يتحدد عالم النص في النصوص القصصية (texte narative) بواسطة تصورات الحدث والعمل والعلة والسبب والعرض والزمان والمكان، أما إذا انتقلنا إلى النصوص الجدلية (texte argumentative) فإن مركز الضبط يضحي ممثلاً في قضايا كاملة تنسب إليها قيم الصدق والكذب، ونسجل في هذا المقام عدم عناية علماء لسانيات النص بالبحث في العلاقات الفارقة بين الأشكال النصية إلا بالقدر الذي يسمح لهم ببناء نظرية نصية كلية قادرة على وصف وتحليل واستيعاب الأشكال النصية المتفرقة وفي ضوء البحث عن العناصر الثابتة في النصوص أمكنهم التمييز بين أشكال الحوار وأشكال السرد مثلاً – ويقترح جلنتس (Bilints) تقييماً نمطياً للنصوص بالاعتماد على الأساس التواصلي – الدلالي، وهو كما يلي[43]:

أنماط النصوص

نصوص عرض – نصوص ربط – نصوص إرشاد – نصوص اختزان – نصوص لا تنشر علانية

كما يمكن أن تتشكل النصوص وفق الأغراض التداولية التالية فتتمايز موضوعياً وشكلياً، مثل: **نصوص الوعد والعقد والقانون والأمر والالتماس والدفاع والدعاية والنص السياسي والتعليمي واليوميات والفهارس والتقارير والعروض والرسائل والكروت والخبر والرواية والشعر والمسرح والدراسة**.. إلخ، إن قضية التصنيف النوعي للنصوص من القضايا المهمة في عالم النص، وفي هذا السياق يطلعنا **فان ديك** على مفهوم «**البنية العليا**» التي تمثل نوعاً من المخطط المجرد الذي يحدده النظام الكلي لنص ما، وأفاض في هذا السياق مبرزاً الحاجة إلى وضع نظرية مبنية على تجارب يستغرق تكوينها زمناً طويلاً

تسترشد ببعض المفاتيح الإجرائية المهيمنة على بنية النص، وموضوعه كالعنوان واسم الكاتب والعبارة الاستهلالية.. والتي تمكن جميعها من تجنيس النصوص وتعيين أغراضها التداولية[44]، يرى **فان ديك** (V. Digk) أن مسألة تجنيس النصوص مهمة بالنسبة إلى قضية توظيف النصوص المختلفة في الأداء، مما يعني ضرورة تحليل خصائص معرفية عامة تمكن من إنتاج معلومة نصية وفهمها، ويجب أن يرد هنا كيف يتم تحديد هذه الأشكال النصية المختلفة من خلال تحديد السياقات الاجتماعية والثقافية والسياسية والاقتصادية وكيفية تغيرها[45]... كما يذهب آدام إلى أن مسألة تصنيف النصوص تقوم على الدراسة الوصفية للبنى المقطعية الأساسة التي يتألف منها البناء النصي الذي يحيل إلى اللاتجانس، فإن كان النص بنية تكوينية كبرى فإنه يحيل إلى ترابط مجموعة من البنى المقطعية الصغرى حددها الدارسون بالبنية الوصفية والحوارية والتفسيرية والسردية والأمرية والبرهانية[46]، ويمكن القول في هذا السياق أن الصفة المقطعية لبناء النص تقوم على سمة مائزة لها هي عدم تجانسها، وهو أمر لا يجب أن يغفل عنه في مقام تحليل النصوص لسانياً، والكشف عن أغراضها التداولية، كما أن البنية المقطعية الأولية، والتي نعدها في الوصف اللساني القاعدة التركيبية (المقطع) للنص تتكون من ترابطات جملية بسيطة ومركبة ذات توجهات خطابية مختلفة فقد تكون للوصف أو التفسير أو الحوار أو البرهان أو السرد[47]، وربما كان من المفيد أن نعرف القارئ بخصوصيات هذه البنى وأهميتها في المنجز النصي على أن نمثل لها كلما أمكننا ذلك.

6 - الحاجة إلى نحو النص:

يرى **فان ديك** (V. Digk) عدم كفاية نحو الجملة لوصف ظواهر حدود الجملة باستثناء بعض الظواهر المحدودة التي تقود النحوي إلى البحث في وراء

الجملة كمبحث الاستدراك، أما نحو النص فهو على الأشهر ليس مجموعة من القواعد الصارمة التي تطبق على النص من الخارج، بل إنه يعني مجموعة من القوانين الاختيارية الي تستخلص من النص ذاته[48]، وربما احتاج إلى نحو الجملة في كثير من مقولات بالرغم من محاولة البعض إقامة حدود فاصلة بينهما غير أن ترابطهما يظهر البعد التكاملي للمعلنين، بل ذهب بعضهم إلى حد إعلان موت النحو التقليدي (نحو الجملة) وتشييع جثمان النحاة، على حد تعبير **بول روبرتس**[49] (R. Roberts)، وفي سياق الإشادة بنحو النص يذهب **كوزريو** (Kusrio) إلى أنه لا يعدو أن يكون نظرية في إطار علم التأويل لوصف الكفاية **التأويلية**. التي تسمح بكشف بنى النص الذي يتمتع بقيامه على أعراف **خاصة مستقلة** عن الأعراف العامة للنظام اللساني، وإن كانت ناتئة في النصوص **بفعل الانزياحات** المتتابعة[50]، **ويذهب تمام حسان إلى** أن النص يمتاز **بجملة من المعايير** تشكل تخصصه عن نحو الجملة ويمكن تحديدها بـ: القصد **والتناص والمقامية** والإعلامية والقبول[51]، وهي معايير تجعل منه على حد تعبير **دي بوجراند** (R. DEBOUGTAND) نحواً هجيناً بجمعه بين دروب معرفية **متعددة المنهج**[52] والموضوع؛ أما **القصد** فهو التعبير في هدف النص الذي يغدو وسيلة متاحة لحظة معينة بغية الوصول إلى هدف محدود بينما يمثل التناص على حد تعبير **كريستيفا** ترحالاً للنصوص وتداخلاً بينها في فضاء نصي فتتقاطع وتتنافى ملفوظات عديدة مقطعة ضمنه[53]، أما **المقامية** فمؤسسة على تحكم المقام في دلالات النص أو دعاية الموقف للمقال – على حد تعبير دي بوجراند (R. DEBOUGRAND) الذي قرر ارتباط النص بجملة من العوامل تعلمه بموقف سائد يمكن استرجاعه، ولاستكمال الوظيفة النصية لابد أن يشحن النص بدلالات جديدة تلقى إلى المستقبل لتحقق خاصته **الإعلامية**، وهي متعلقة بإمكان توقع المعلومات الواردة أو عدم توقعها على سبيل الجدة[54]؛ هذا ويحقق معيار **المقبولية** الشرط الخامس للنصية في مستوى علاقة النص المتلقي من خلال إظهار موقف المستقبل للنص إزاء كونه صورة من صور اللغة ينبغي أن يكون

مفهوماً محققاً لأغراض دلالية معينة[55]، والجدول التالي يبين أوجه الاتفاق والاختلاف بين النحوين (الجملي والنصي)[56]:

	أوجه الاتفاق	أوجه الاختلاف
نحو الجملة	الاتساق (cohesion)	استقلال النحو عن السياق بأنواعه
		قيامه على التحليل بإخضاع كل الجمل إلى قواعد ثابتة
	الانسجام (coherence)	قيامه على النمذجة والتقطيع
		خضوعه للإطراء القواعدي وتخطئة الشاذ المعيارية
		الإطلاق
		الاقتصار على مكونات الجملة
نحو النص	الاتساق (cohesion)	القصد
		التناص
	الانسجام (coherence)	الاعتراف بالمؤشر الأسلوبي (الخصوصية الأسلوبية)
		رعاية الموقف
		القبول
		الإعلامية

وهكذا يختلف نحو النص عن نحو الجملة، من حيث إن المعنى في نحو الجملة لا يظهر مرتبطاً بالدلالة المطلقة للنص، وينحصر في نطاق دلالي ضيق منفصل، لا يمكن أن يفهم منه السياق العام للخطاب[57]، يصر اللسانيون على

وحدة وتماسك النص، وبالتالي ينتفي – عندهم – الفصل بين مستويات التشكيل النصي، وهذا ما يمكن تسميته بالنظرة الكلية للنص الذي يقوم على مبدأ التماسك الذي يتمثل في الخاصية الدلالية الجامعة للخطاب من أدلة إلى أخرى بفضل جملة من الوسائل والأدوات التي يعنى التحليل اللساني النصي في ضوء نحو النصوص بتحديدها وتوصيفها من خلال نظرة شمولية تتجاوز نظرة التحليل النحوي التقليدي والأسلوبية، وعليه سيكون من مهام نحو النص دراسة الخواص التي تؤدي إلى تماسك النص، وتعطي عرضاً لمكونات منظمة لنماذجه النصية، وقد تكون هذه المكونات مبعثرة غير خاضعة لمنطق التنظيم النحوي المألوف، ويكون حينها واجباً على المحلل استكشاف الخيط الحريري الناعم الذي يربط بينها ليشكل منها نسيجاً متميزاً، وهذا ما يعطي أهمية كبرى للرابط المضمر أو المعنوي في مقابل الروابط التقليدية التي تظهر على مستوى التشكيل السطحي، ويحاول مجموعة من الدارسين عنوا في وقت مبكر بدراسة نحو النص تأسيس نظرية شاملة تبحث في الترابط النصي من حيث أشكاله ووسائله، ولعل أهمهم هاليدي وفان ديك وفاينريش ودي بوجراند، وربما كان من اللازم بعد هذه المقدمة التوصيفية الإشارة إلى إمكان إرساء دعائم نحو نصي عربي باعتماد جملة من المقولات اللسانية العربية التي لا تخلو من طرافة ووجاهة بحكم تعامل الحضارة العربية في مبدئها وبشكل واضح مع النص من حيث شكله وتلقيه وتأثيره في الحياة العامة، وربما هذا ما حدا بأحد اللسانيين العرب وهو سعد مصلوح إلى القول بأن البحث عن معالم لسانيات نصية عربية (أجرومية نصية) ممكن، وذلك في إطار – ما يسمه – بالنحو المقلمي الذي تمثله البلاغة العربية في مقاربتها لأنواع النصوص (القرآن والشعر والنثر)[58].

7 – الأهداف العلمية والإجرائية لنحو النص:

يهدف **نحو النص** إلى صياغة القواعد الممكنة من تحديد كل النصوص النحوية في لغة ما بوضوح، وتزويد المتلقي بوصف شامل للأبنية، وهذا يحتم

إعادة بناء شكلية للكفاية اللسانية لمستخدم لغة ما ليتمكن من إنتاج عدد لانهائي من النصوص، وعلى نحو ممكن، كما يسعى نحو النص في المستوى التحليلي إلى الكشف عن الأبنية السطحية والعميقة للنصوص من خلال البحث في علاقات الترابط والتناغم والكشف عن العلاقات الرابطة بين القارئ والنص والمنتج ضمن ثلاثية (نص/ سياق/ تداول)، ذلك أنه يوجد إلى جانب قيود صحة النصوص وسلامتها التركيبية قيد الشيوع الذي يتحكم بدوره في معيار مقبولية الجمل دلالياً، والظاهر أن قيد الشيوع مؤسس على مقوم تداولي تمثله المعرفة بالعالم، والحقيقة أن فان ديك سعى من خلال تمعين نحو النص إلى تفسير العلاقات النسقية الرابطة بين النص والسياق التداولي[59]، ومن الأهداف أيضاً إبراز أوجه الإطراد اللغوية في النصوص، ولعل أبين مثال في هذه الدراسة برينكمان (Brinkman) حول تحويلات الضمائر في سياق دراسة التماسك النصي، وقيام هذه التحولات الضميرية على مبدأ التسلسل إذ تتساوق مع البدء إلى النهاية، وفي ضوء هذه الدراسة تتم عملية تفسير العلاقات التداولية في النص، أما فاينريش (Vanrich) فقد دافع عن أن اللسانيات لا يمكن أن تكون إلا نصية، مما يفضي إلى وجوب انطلاقها من النص موضوعاً للوصف العلمي، ويتحدد المعنى النصي عنده في ضوء وصف وتفسير عمل الإحالة بنوعيه القبلية والبعدية، مما يترتب عنه أن يكون النص تكويناً حتمياً يحدد بعضه بعضاً، أما نظريته في تجزئة النص فتقوم على قيام الوصف على جزءين متطابقين:

1 – الجزء الأعلى (السطر الأعلى)...... النص.

2 – الجزء الأدنى (تحليل الألفاظ)............ أجزاء الجمل.

وربما يكون مجدياً أن نشير هنا إلى أن تحليل النص من ناحية بنوية شكلية عند فاينريش (Vanrich) مدين إلى طريقة التحليل إلى مكونات مباشرة في نموذج النحو التوليدي التحويلي[60]، كما أن حل الإشكالية الدلالية المتعلقة

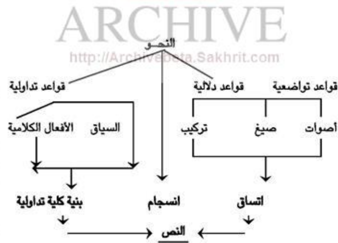
بغموض النص قد وجد سبيله إلى التحقق في حقل هذه المعرفة الفتية إذ يظهر وصف الوحدات الجملية في كثير من الأحيان ورودها على غير اتساق ظاهر مما يوهم بعدم تماسكها ومقبوليتها خصوصاً إذا عزلت عن سياقها، مما يطرح جملة من التساؤلات في قصيدية المتكلم[61]، مثل:

أ – التحم جيش علي وجيش معاوية.

ب – انكسرت ساقا زيد وعلي.

ج – سابق أحمد خالداً.

هذا وختاماً لما سبق تفصيله يمكن عرض هذا المخطط كملخص للأطر العامة التي تكون منظومة نحو النص في اللسانيات الحديثة[62]:



الهوامش

1) دي بوجراند، النص والخطاب والإجراء، ص 126.

2) نستعمل في هذه الدراسة مصطلح نحو النص مرادفاً لمصطلح لسانيات النص بدافع تبسيطي بحت.

3) سعد مصلوح، العربية من نحو الجملة إلى نحو النص، الكتاب التذكاري، جامعة الكويت، كلية الآداب، 1406هـ، 1989م.

4) محمد خطابي، لسانيات النص، ص 34.

5) J. M. Adam, elements de linguistique textuelle. p 112. "le texte est produit connexe, cohesif, coherent et non pas une juxpostition aleatoire de mots, phrases, proposition, ou actes de parole".

6) صبري إبراهيم السيد، تشومسكي فكرة اللغوي وآراء النقاد فيه، ص 73.

7) سعيد حسن البحيري، علم لغة النص، ص 52، وانظر حلمي خليل، دراسات في اللسانيات التطبيقية، ص 55 و56.

8) جون كوهين، بناء لغة الشعر، ص 189.

9) الحبيب شبيل، من النص إلى سلطة التأويل، ندوات جامعة منوبة، مجلد 8، سنة 1992، ص 448.

10) منذر عياشي، اللسانيات والدلالة، الكلمة، ص 15.

11) ابن الأثير، النهاية في غريب الحديث، 148/4 والفيروزابادي، القاموس المحيط فصل النون، باب الصاد وابن منظور، لسان العرب، 648/3.

12) ابن حزم، الإحكام في أصول الأحكام، 42/1، وانظر التهانوي، كشاف اصطلاحات الفنون، 487/2.

13) ابن هشام، مغني اللبيب، 253/1.

14) ابن جني، الخصائص، 189/1.

15) الرضي الإستراباذي، شرح الكافيه، 187/1 و462/1.

16) اشار أصحاب المعجم الوسيط إلى أن ما يناسب النص من دلالة حديثة هو معنى مولد، المعجم 16/1.

17) بلومفيلد، اللغة، ص 170.

18) عبدالرحمن أيوب، دراسات نقدية في النحو العربي، ص 125.

19) إبراهيم أنيس، من أسرار اللغة، ص 260.

20) الأزهر الزناد، نسيج النص، بحث فيما يكون به الملفوظ نصاً، ص 14.

21) التهانوي، كشاف اصطلاحات الفنون، 403/1.

22) enonce اللسانيات، ص 376 وما بعدها.

23) يمنى العيد، في القول الشعري، ص 12.

24) فاطمة الطبال بركة، النظرية الألسنية عند رومان جاكبسون، ص 40.

25) نور الدين السيد، مفارقة الخطاب للمرجع، ملتقى السيميائية والنص الأدبي، جامعة عنابة، سنة 1996، وانظر يوسف نور عوض، نظرية النقد الأدبي الحديث، ص 11.

26) DUBOI. dixionerre de linguistique; p 156.

27) Jilles siouffi, 100 fiches pour comprendre la linguistique, p 138-139. et cohesion in english, p 01.

28) صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، ص 153 و154.

29) برند شبلنر، علم اللغة والدراسات الأدبية، ص 188.

30) فولفجانج وديتر، مدخل إلى علم اللغة النصي، ص 11.

31) جميل عبدالمجيد، البديع بين البلاغة العربية واللسانيات النصية، ص 69 و70.

32) عبدالقادر بوزيدة، فان ديك وعلم النص، مجلة اللغة والأدب، عدد 11 سنة 1998، ص 11.

33) محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص، ص 120.

34) سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص 44.

35) عبدالمنصف عاشور، مشروع تنظيري في وصف الدال بين القراءة والكتابة، مجلة فصول، الأسلوبية، القاهرة 1984، مجلد 5، عدد 1، ص 93.

36) برند شبلنر، علم اللغة والدراسات الأدبية، ص 183.

37) ناقد فرنسي ولد في فرنسا سنة 1939، من أصل روسي، من كتبه نظرية الأدب (1965) والأدب والدلالة، ومدخل إلى الأدب العجائبي، ونحن والآخر سنة 1989.

38) ناقد أمريكي، من مواليد 1924، له دراسات في الأسلوبية البنيوية، (1971)، وإنتاج النص (1979).

39) J. M. Adam. elements de linguistique textuelle. p 107-112.

40) Ibid. p 116-117.

41) Ibid. p 84.

42) المرجع نفسه، ص 414.

43) علم لغة النص، ص 67.

44) فان ديك، النص والسياق، ص 132.

45) المرجع نفسه، ص 18.

46) J. M. Adams, les textes (types, prototypes), p 06.

47) عبدالقادر بوزيدة، فان ديك وعلم النص، عدد 11، ص 27 بتصرف.

48) بول وبراون، تحليل الخطاب، ص 32، وجوليا كرستيفا، علم النص، ص 60.

49) دي بوجراند، النص والخطاب والإجراء، ص 561.

50) سعيد حسن البحيري، علم لغة النص، ص 34 وعاطف جودة نصر، النص الشعري ومشكلات التفسير، ص 10.

51) سعد مصلوح، نحو أجرومية للنص الشعري، ص 154.

52) للإشارة صاغ يوري لوتمان في جامعة تارتو مجموعة من الخصائص التكوينية المحددة للنص هي: التعبير/التحديد/ الطابع البنائي، انظر:

Iouri Lotman, la structure du texte artistique, tra. du russe sous la direction d'Henri Meschonic, Gallimard, p 1993, pp 91-94.

53) جوليا كرستيفا، علم النص، ص 21.

54) روبيرت دي بوجراند، النص والخطاب والإجراء، ص 249.

55) المرجع نفسه، ص 104.

- مما تجدر الإشارة إليه أن الدعوة إلى تأسيس نحو النص كانت مع إيوالد لانغ في مقالته: متى يكون نحو نص أنسب من نحو جملة؟ puand une grammaire de texte est elle plus adequate qu'une grammaire de phrase, language, p 26.

57) مصطفى النحاس، نحو النص في ضوء التحليل اللساني للخطاب، منشورات ذات السلاسل، الكويت، ط 1، 2001، ص 11.

58) سعد مصلوح، العربية من نحو الجملة إلى نحو النص ضمن الكتاب التذكاري المهدي إلى عبدالصبور شاهين، جامعة الكويت، كلية الآداب، 1989، ص 427.

59) محمد خطابي، لسانيات النص، ص 29، وصلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، ص 262،

60) يقوم وصف الجزمين على أجناس متعددة مثل: (الإيجاب/ السلب)، (الإفراد/ الجمع)، (موقعية الفعل)، (البناء للمعلوم البناء للمجهول)، (تمام الفعل، نقصانه)، (التعريف/ التنكير). انظر علم لغة النص، ص 53 و56.

61) يذهب منغنو إلى فهم نص ما يقوم على استنفار مجموعة من القدرات لقطع مساحة خطابية موجهة زمنياً باستخدام، انظر:

pragmatique pour le discours litteraire, p 36. dechiffrer un texte, c'est mobiliser un ensemble diversifie, de competance pour parcourir de maniere coherence une surdace discursive.

62) أحمد عفيفي، نحو النص، اتجاه جديد في الدرس النحوي، ص 61.

قائمة المراجع

أولاً: الكتب العربية:

ابن الأثير:

1) المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق محمد محيي الدين عبدالحميد، البابي الحلبي، القاهرة، 1939.

2) النهاية في غريب الحديث، تحقيق الراوي والطناحي، الرياض، 1963.

إبراهيم أنيس:

3) من أسرار اللغة، مكتبة الأنجلومصرية، القاهرة، ط 5، سنة 1975.

أحمد عفيفي:

4) نحو النص، اتجاه جديد في الدرس النحوي، مكتبة زهراء الشرق، ط 1، 2001.

الأزهر الزناد:

5) نسيج النص، بحث فيما يكون به الملفوظ نصاً، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط 1، سنة 1993.

التهانوي:

6) كشاف اصطلاحات الفنون، تحقيق لطفي عبدالبديع، المؤسسة المصرية العامة، القاهرة، 1963.

ابن حزم:

7) الإحكام في أصول الأحكام، مطبعة الإمام، القاهرة، د.ت ط، وبتحقيق أحمد محمد شاكر، دار الآفاق الجديدة، بيروت، 1980.

حلمي خليل:

8) دراسات في اللسانيات التطبيقية، دار المعرفة الجامعية بالإسكندرية، 2000.

الرضي الإستراباذي:

9) شرح الكافية، تحقيق هادي حمودي، بيروت، عالم الكتب، 1985.

سعيد حسن بحيري:

10) علم لغة النص، المفاهيم والاتجاهات، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، ط 1، سنة 1996.

صبري إبراهيم السيد:

11) تشومسكي فكره اللغوي وآراء النقاد فيه، سنة 1989.

عاطف جودة نصر:

12) النص الشعري ومشكلات التفسير، الشركة المصرية العالمية، لونجمان، القاهرة.

فاطمة الطبال بركة:

13) النظرية الألسنية عند رومان جاكبسون، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، ط 1، بيروت.

محمد الحناش:

14) البنيوية في اللسانيات، دار الرشاد الحديثة، المغرب، ط 1، سنة 1980.

محمد خطابي:

15) لسانيات النص، مدخل إلى انسجام الخطاب، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، سنة 1991.

منذر عياشي:

16) اللسانيات والدلالة، الكلمة، مركز الإنماء الحضاري، ط 1، حلب، 1996.

ميجان الرويلي وسعد البازعي:

17) دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، ط 2، 2000.

نايف خرما:

18) أضواء على الدراسات اللغوية المعاصرة، عالم المعرفة، مجلس النشر العلمي، الكويت، عدد 9، سنة 1978.

ابن هشام:

19) مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، تحقيق مازن المبارك ومحمد علي حمدالله، دار الفكر، دمشق، 1996.

ثانياً: الكتب المترجمة:

برند شبلنر:

20) علم اللغة والدراسات الأدبية، دراسة الأسلوب، البلاغة، علم اللغة النصي، ترجمة محمود جاد الرب الدار الفنية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط 1، سنة 1987.

جوليا كرستيفا:

21) علم النص، ترجمة فريد الزاهي، مراجعة عبدالجليل ناظم، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط 2، سنة 1997.

جورج مولينيه:

22) الأسلوبية، ترجمة بسام بركة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، ط 1، بيروت.

روبيرت دي بوجراند:

23) النص والخطاب والإجراء، ترجمة تمام حسان، عالم الكتب، القاهرة، ط 1، سنة 1998.

فان دايك:

24) النص والسياق، استقصاء البحث في الخطاب الدلالي والتداولي، ترجمة عبدالقادر قنيني، إفريقيا الشرق، بيروت، طبعة 2000.

فولفجانج هاينه من وفيهفجر ديتر:

25) مدخل إلى علم اللغة النصي، تحقيق فالح بن شبيب العجمي، منشورات جامعة الملك سعود، 2001.

يوري لوتمان:

26) تحليل النص الشعري، بنية القصيدة، دار المعارف، القاهرة، 1994.

بول ويراون:

27) تحليل الخطاب، ترجمة محمد لطفي الزليطي ومنير التريكي، مطبوعات جامعة الملك سعود، 1997.

ثالثاً: الكتب الأجنبية:

J. M. Adan:

28) Elements de lingustique textuelle (theorie et pratique de l'analyse textuelle) Mardaga. 1990.

J. Dubois et autres

29) dictionnaire de linguistique, Paris, larousse, 1973.

R. Maingeneau

30) Pragmatique pour le discours litteraire, Bordas, Paris, 1000.

رابعاً: المجلات والندوات:

31) سعد مصلوح، نحو أجرومية للنص الشعري، مجلة فصول، مجلد 16، عدد 1، 1997، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر.

32) عبدالقادر بوزيدة، فان ديك وعلم النص، اللغة والأدب، جامعة الجزائر، ديوان المطبوعات الجامعية، عدد 12، 1997.

33) المنصف عاشور، مشروع تنظيري في وصف الدال بين القراءة والكتابة، مجلة فصول، الأسلوبية، القاهرة 1984، مجلد 5، عدد 1.

34) سعد مصلوح، العربية من نحو الجملة إلى نحو النص، الكتاب التذكاري، جامعة الكويت، كلية الآداب، 1406، 1989.

35) نعمان بوقرة، لسانيات النص بين التنظير الغربي والإجراء العربي، الكاتب العربي، اتحاد الكتاب العرب، سوريا، السنة الثانية والعشرون، عدد 69، صيف 2005.

* * *

عتبـــات النـــص

باسـمة درمـش

العتبة النصية:

تجري الإبداعات الفنية في سلسلة من الإنجازات العملية، التي تحتاج إلى جهد دؤوب في ترتيب أشكال مختلفة من الفعاليات النصية ذات القيمة البنائية المتميزة في خلق وحدة متكاملة لعمل لا يقتصر على تدوين جزئيات الخيال، فحسب، بل يسعى إلى نمطية شديدة الاختصار والاختزال لجملة من المشاهد واللحظات والأفكار التي تتوارد في ذهن الكاتب، فيخلق منها مادة منسجمة ومتناغمة، بالرغم من تنافر مفرداتها أحياناً، وقد يكون هذا التنافر سبباً في بناء تقنية الانزياح التي توفر جمالية فائقة للغة الكتابة. ومهما يكن، فإن العمل لن يبلغ منتهاه إلا بعبوره لحظة التأزم واضطرام الدلالات حتى تستقر على حال معينة تنتهي إلى انغلاق المشهد على اللحظة الإبداعية النهائية التي تمنح العمل خلوداً معنوياً وفنياً عبر القراءات الإنتاجية المختلفة.

تأسيساً على ذلك سنجد أن الولوج إلى النص سيمر عبر مفاتيح تغير من منظور الكاتب في بحثه عن التماهي التام مع نصه، لاختزاله وإبرازه في نقطة مضيئة هي العنوان. والعنوان من أهم العتبات النصية التي تستشرف حقول الدلالات، وتطل على ظلال المعاني وتألق العبارات، وأخيراً تفسح المجال لامتداد

الخيال نحو آفاق لامتناهية، فهو خطاب رمزي يعتمد على ادخاره لمخزون وافر من التأويلات التي تحمل كمًا من الأفكار والمعاني ذات الصلة الوثيقة بالحمولة الدلالية للنص وجمالياته. فالعتبات النصية علامات ذات وظائف عديدة، تتعدد بتعدد هذه العتبات التي تتمايز بمستوياتها وقدراتها الفنية وإمكانياتها الجمالية: «كأسماء المؤلفين، المقدمات، العناوين، الإهداءات، العناوين المتخللة، الحوارات، الاستجوابات، وغيرها، باعتبارها عتبات لها سياقات توظيفية تاريخية ونصية، ووظائف تأليفية تختزل جانباً مركزياً من منطق الكتابة»[1].

وهذه العتبات هي التي ستقود المتلقي/ القارئ إلى مركز الانفعالات، وحركية الحياة في مسالك النص، وسينتج عن التفاعل معها امتلاك الرغبة التي ستدفع إلى البحث عن كل ما يتعلق بها بين ثنايا النص نفسه.

هذا النزوع إلى السير قدماً في متابعة النص، وما يمكن أن يبوح به من أفكار وصور شعرية وجماليات فنية، يمنح النص الاستمرار والعبور في الزمن دون الحكم عليه بالامّحاء أو التلاشي، لأنه سيبقى دائماً موضع اعتراف المتلقي بديمومته بفضل القراءات المتعددة التي تشير إلى وجوده وإمكانية تفسيره مع كل قراءة جديدة، لذلك نلاحظ أن العتبات النصية علامات دلالية تشرّع أبواب النص أمام المتلقي/ القارئ وتشحنه بالدفعة الزاخرة بروح الولوج إلى أعماقه.

وسيقتصر بحثنا الراهن في حديثه عن العتبات النصية على ثلاثة محاور، تتمثل في:

1 – العنوان.

2 – اسم المؤلف.

3 – الإهداء.

أولاً - العنـوان:

يعيد العنوان تأويل الخصائص الملازمة والعلائقية لنص ما، من خلال دمج مجموعة من الأفكار والمعاني في عبارة أو إشارة أو صورة مثنوية تعبر عن نمط معين من الممارسات التي تجتاح النص وتكمن في مفاصله، حيث تُختزل جملة التصورات والهفوات المرصودة في النص ضمن مبدأ مولِّد ومميز، له طريقته الخاصة في التعبير، ولكنه يتوافق في صميمه مع مبادئ الرؤية الفنية والفكرية التي تشيد النص وتقوده إلى غايته، ويمكن أن يبدو العنوان مميزاً أو متصنعاً وفيه تكلف وعناء ليخرج بأنظمة رمزية تجمل الخصائص المميزة والفروقات المتباينة والأصوات المختلفة في سياق النص. وبذلك يكون بنية دلالية كبرى، لأنه بطاقة تعريف النص، وهويته التي تشكل وجوده.

لغَويًا يدل العنوان على معاني الظهور والبروز والتمايز والقصد والاعتراض، يقول ابن منظور: «وعنّنت الكتاب وأعنَنته لكذا، أي عرَّضته له وصرفته إليه، وعَنَّنه: كعنونته... مشتق من المعنى»(2).

وقد يكون دلالة وعلامة ليُعرف الشيء به: «قال ابن بري: والعنوان الأثر؛ قال سوّار بن المُضرّب:

وحاجةٍ دون أخرى قد سنحْتُ بها   جعلْتُها للتي أخفيتُ عُنْوانا

قال: وكلما استدللت بشيء تظهره على غيره فهو عنوان له، كما قال حسان بن ثابت يرثي عثمان، رضي الله تعالى عنهما:

ضَحّوا بأشمط عُنْـوانُ السّجودِ بهِ   يُقطِّعُ الليلَ تسبيحًا وقُرآنا»(3).

وفي التخصيص في دلالته على عنوان الكتاب يقول ابن منظور: «قال ابن سيده: العُنوان والعِنوان سمة الكتاب، وعَنونه عَنونةً وعِنواناً وعَنّاه، كلاهما: وَسَمَه بالعُنوان»(4).

ويمكننا أن نلاحظ من المعاني اللغوية أن مصطلح العنوان هو رأس الشيء، وذروته التي يُستدل بها عليه، وهو الرمز الذي يشير إلى العالم التي من بعده، لذلك فإن المتلقي لن يلج إلى النص ويجتاحه إلا من عتبة العنوان. فهناك صلة وثيقة ومتلازمة بين النص والعنوان من جهة، وبين المؤلف والعنوان من جهة ثانية، ثم أخيراً بين المتلقي، والعنوان؛ فإذا كان العنوان للنص هو السمة الدالة عليه، فإنه بالنسبة إلى المؤلف خلاصة التجربة الفنية التي أنجزها وعصارة أفكارها وجمالياتها، أما المتلقي، فإنه يرى في العنوان مصيدة له تشده إلى تناول النص وقراءته. ومن هنا فإن هناك علاقة جدلية بين هذه المحاور الثلاثة: النص – المؤلف – المتلقي/ العنوان.

تتفاوت العناوين في معانيها وقدراتها التوصيلية، كما تتفاوت في قدراتها الدلالية وارتباطاتها بالمضمونات، ولكنها تبقى: «إشارة حرة ذات قبلية فائقة لدمج سواها في فضائها والاندماج في فضاء سواها»[5]. لذلك فإن العنوان يعد من أهم العتبات النصية الموازية للعمل التي تعنونه، إضافة إلى امتلاك العنوان لنصيته الخاصة من خلال الوظائف العديدة التي يؤديها، إذ يتسع عن مجرد كونه تركيبًا لغويًا، إلى تركيب دلالي، وعن كونه لغة إلى علامات ذات دال ومدلول.

وباختصار: العنوان وحدة اتصال ممتاز، ومفتاح دلالي مهم، فهو من جهة وحدة معرفية مستقلة، لها كيانها الخاص ودلالتها التي تعبر عنها، ومن جهة أخرى سمة وظيفية مرتبطة بأدائها لعملها تجاه النص الذي تتعالق معه.

ومن هنا سندرس العنوان على المستوى العمودي، وفق وظائف ثلاث، هي:

1 – الوظيفة الدلالية.

2 – الوظيفة الإحالية.

3 – الوظيفة الاتصالية.

الوظيفة الدلالية:

يشكل العنوان فكرة مختزلة، تسمح بخلق تصور عام عن أفكار وممارسات منسجمة ومنظمة، ضمن إطار شامل من الرؤية المعرفية والجمالية، ومن هذا المنطلق فإن العنوان يُعد نصًا منجزًا بذاته أولاً، ويفضي إلى غيره ثانيًا. من الجانب الأول لا يمكن أن يتحقق النص دون الإنجاز اللغوي، لذلك فإن العنوان هو منجز لغوي، له مفرداته وتراكيبه التي تصاغ في عبارة وشكل خاص تعطي صورة لغوية ملائمة له. ومن هنا فإن دراسة العنوان تكون وفق مستويين: **الأول**: مستوى الدال اللغوي، والثاني: مستوى الدال التركيبي.



- **مستوى** الدال اللغوي:

تعود مسألة الانسجام في العنوان باعتباره نصاً مستقلاً إلى خضوعها لمنطق لغوي محدد، فالكاتب ينطلق من رؤية معينة في صياغة عنوانه ورسم ملامحه التي تضفي عليه صفة من التوافق مع النص الموما إليه، ويكون الارتباط بين الاثنين من خلال مفهوم التصورات الفكرية والجمالية، القائمة على الخطاب اللغوي، أو بعبارة أخرى الارتباط بين الحقل الفكري والإطار اللغوي من جرّاء عملية بنائية تعكس وضعية النص وتتسم بالمعرفة العملية المرتبطة بالواقع الذي ينطلق منه المؤلف.

إن العنوان لغة ذات دلالات ومصطلحات، مثلما هو النص، إذ يتألف من مفردات لغوية، لكل مفردة معناها الخاص الذي يتقاطع أو يتحاور أو يتناص مع غيره من المفردات التي تمتلك نوعين من العلاقات: علاقات الحضور ذات القوة الدلالية من خلال معناها اللغوي، وعلاقات الغياب ذات القوة الاصطلاحية في التصور الذهني: «إن هناك عناصر غائبة من النص، ولكنها شديدة الحضور في ذاكرة القراءة الجماعية في فترة معينة إلى درجة أنه يمكن اعتبارها عناصر

حاضرة»[6]، فهناك ربط جدلي بين البنى الفكرية التي تصاغ ضمن إطار لغوي، وبين البنى الاجتماعية التي تشمل مواقع مختلفة ومتباينة من الحياة الواقعية عبر حقبة معينة.

وعلى هذا الأساس تتنوع دلالات المفردات التي تتألف منها عناوين المجموعات القصصية القصيرة النسائية السورية التي نحن بصدد دراستها، كما تتعدد علاقاتها ومحاورها، إذ نجد بعض المفردات التي تندرج تحت إطار المحور الأنثوي: (امرأة، أنثى، حرة، شرقية، صغيرة..)، وبعض المفردات التي تندرج تحت إطار المحور الترميزي الشاعري: (الحب، القلب، القمر، المطر، المدى، دموع، ورود...) وغيرها من المحاور.

إن هذه التقسيمات غير منفصلة عن تصورات القاصات وأذواقهن ومشاعرهن، وكذلك لغتهن، مما يعني أنها مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بذاتهن، وتعبر عن مبادئ الرؤية الفكرية والفنية التي هي في أساس اعتقاداتهن ذات المنحى الأنثوي التي تشمل حقولاً مختلفة من هذه البنية السائدة لديهن، ولا يظل التعبير حكراً على المستوى الواقعي، بل نجد مفردات أخرى يمكن أن تعالج على مستويين آخرين: هما المستوى المجازي، والمستوى الشعري: (البحر، الحلم، المدى، ترانيم، الحرمان، والأنا...)، فتتوسع بذلك الوظيفة الدلالية للعنوان، بمعنى أن المفردات اللغوية في غناها وتنوعها تمنح العنوان مجالاً ثرًا من التعبير، والأداء الفني والجمالي.

ويمكننا أن نلاحظ ذلك من خلال دراسة بعض العناوين لغويًا:

«جسد يحضن الحب ويبتعد»[7]: يتألف هذا العنوان من أربع مفردات، اسمان وفعلان: (جسد): يمتلك الجسد دلالة اصطلاحية ترمز إلى الرغبة والجنس، ويقع ضمن لائحة المحرم، ويُقابل بالرفض والقمع حسب المفهوم الذكوري لبنية الجسد الأنثوي في تفريعاته الدالة على الشهوة واللذة، ومن هنا

فإن: «الجسد الإنساني «أوقيانوس» ocean لامتناهٍ من العلاقات، ليس فقط، وإنما هو خالق بدهي للعلامات، غير أن علاماته ظلت طوال تاريخها ممنوعة من التداول، ومقموعة عن الدلالة، فلم تمتلك – بالتالي – سيميوطيقاها الخاصة بها»[8].

والجسد هنا يتخذ معنى شاعريًا مجازيًا عندما يُربط بالمفردة الاسمية. الثانية: (الحب)، على الرغم من أن المفردة الفعلية: (يحتضن) ترتبط بالمادية، إذ غالباً ما ترتبط بالجسد، إلا أنها تحتضن هنا الحب لا الجسد الآخر. وبذلك تتحرر الصياغة من الشروط اللغوية المعجمية، فالبنى الانزاحية تؤثر على الحقل الدلالي بطريقة مجازية، وتنقلها من التصور الاعتيادي إلى الإدهاش المعنوي المنظم للحقيقة الوضعية.

«أنا والمدى»[9]، «أنا و12 قصة»[10]:

يتألف هذان العنوان من دالين متعاطفين، الأول: أنا، مشترك بين التركيبين؛ (أنا): تعني الذات التي تكشف وتبوح وتتكلم وتنصت وتتألم، بكل مستويات الفعل الفردي المتلقي والمرسل، وهو ما يؤكده الدال المعطوف على الأنا في العنوان الأول (المدى): وهي مفردة تعني الفضاء المتسع الممتد دون حدود في رحابته وعمقه، وعندما تترافق الأنا بعالمها، مع المدى بفضائه، فإن القصص ستكون محلقة في الخيال، ومغرقة في الذاتية.

بينما يعبر الدال المعطوف في العنوان الثاني: (12 قصة) عن المحدودية، وقد يدل على الاكتمال، فالرقم: (12) رقم مجرد، يدل على عدد محصور دون زيادة أو نقصان، وهو يتناص مع مجموعات الأشياء التي تتألف من (12) قطعة، والتي تؤلف في الاصطلاح المعروف مجموعة كاملة «دزينة»، لكن القصص في المجموعة بلغت (13) قصة، ويبدو أن القاصة قد استحوذت لنفسها قصة خارجة

عن المجموعة تطل منها، وربما تهيمن عليها من الأعلى، وبذلك يكون للبناء اللغوي الخاص في اختيار العنوان وصياغته.

«طقوس موت وهمي»[11]، «الصيادون ولعبة الموت»[12]:

يشترك هذان العنوانان بمفردة: (الموت) التي تعد المفردة: «المحايثة والمتعالية في الوقت نفسه لمفردة لغوية، جعلت منها مفردة فلسفية وشعرية أكثر من كونها لغوية»[13]. يتعامل العنوان الأول مع الموت كطقس له تفاصيل وأساليب محددة، في حين يتعامل العنوان الثاني مع الموت كلعبة من ألعاب الصيد. ولكن العنوان الأول في مفرداته يحيل على أكثر من تأويل، فللموت طقوسه الخاصة منذ عهود ما قبل التاريخ إلى اليوم. وكذلك فعل الصيد لابد أن يستجرّ وراءه موتاً محتمًا لبعض الكائنات، وإذا كان العنوان الأول يحمل في طياته موتًا طبيعيًا أو عفويًا، فإن الموت في العنوان الثاني متعمد، لأن الصياد يتقصّد أن يقتل طريدته كي يحصل بذلك عليها، وهو يتلذذ بهذا الفعل الأليم، فيصبح الموت معادلة ذات طرفين متناقضين، لذة الصياد، وفاجعة الطريدة، وهذه المفارقة هي اللعبة التي لا مسوغ لها إلا الأنانية واستملاك الرغبة والتلذذ بعذابات الآخرين.

وربط البنية اللغوية في هذا العنوان بالبنى الموضوعية الفكرية، يفضي إلى رفض هذه الطريقة في استجلاب اللذة والشعور بالمتعة، لذلك تكون نصوص المجموعة تعبيرًا عن منطق مشوه يتجاهل الأسس التاريخية للعلاقات بين الكائنات الحية، وهي علاقات أكثر إيلامًا مادامت اللعبة تجري على صعيد البشر.

- مستوى الدال التركيبي:

تتنوع صياغة العناوين من الدال المفردة، إلى الجملة بأنواعها الفعلية والاسمية والمركبة، وفق جملة من التراكيب التي تمتد من دلالاتها الأصلية إلى

دلالاتها المجازية، فتكون جملاً استفهامية أو إضافية أو وصفية أو معطوفة أو دعائية أو تحمل معنى الرجاء أو التمني أو التقرير، وغيرها. ولكل صيغة من هذه الصيغ دلالة تختلف عن سابقتها، عبر أنظمة من التصنيف التي يلجأ إليها الكاتب في عملية الإدراك أو التحليل لأفكار النص. فصياغة العنوان في مستواه التركيبي يرافقه توترات أو تناقضات تحمل شيئًا من الصراع بين الداخل والخارج، حيث يحاول النص أن يفرض ذاته بكيانه الداخلي المنسجم، بينما يقتحم الخارج أطره، ويعبّر عن قوة إرادته في اجتياح مفاصل النص ومحاولة إلقاء ظلاله عليه، لذلك يبدو العنوان حالة من التوازن التي توافق النص بفكره وجمالياته، ورؤاه المحصورة بين سطوره، مع ما يمكن أن يمت إليه أو يؤثر فيه من القوى الفكرية والتأويلية والجمالية الخارج نصية. وتبعًا لمبدأ التناقض أو التناغم في الظروف ومبادئ الرؤية والتحليل تتولد فروقات معرفية أو ثقافية أو رمزية، يكون العنوان هو الحد الفاصل بينها، فيغدو نصًا رمزيًا له نظامه الخاص من الكلمات والمفهومات والعبارات واللغة والقيم الفكرية والفنية التي تطمح إلى تحقيق فاعلية مميزة ذات هدف معين يتجلى بوضوح في القدرة على صياغة ضمن تركيب دلالي ساحر.

هذا العنوان على المستوى التركيبي له استعداداته الفنية وإمكاناته الجمالية وقيمه التي تتحدد من قبل الكاتب أولاً، ثم هيمنة الشروط الفنية والفكرية التي يطرحها النص ويمثلها ثانياً، لذلك لا يكون العنوان بناءً لغويًا فحسب، وإنما هو بناء له كيانه الفني والفكري الذي يمنحه استقلالية مميزة ضمن تركيبه الدلالي، وسنحاول أن ندرس وظيفة بعض هذه الصيغ ودلالتها:

1 - الصيغة المفردة:

ينبني العنوان في هذه الصيغة من دال مفردة، تمتلك في الغالب معنيين: المعنى الاصطلاحي والمعنى اللغوي، وقد تكون نكرة تدل على المطلق، وقد تكون

معرّفة، الغرض منها: «خلق نوع من التآلف بين القارئ وعناصر الحكاية»[14]، وقد يقصد بالصيغة المفردة النكرة أو المعرّفة معنى دون آخر، لذلك فإن وظيفتها الدلالية تبقى مجردة ولا يكتمل معناها إلا من خلال المحتوى.

من الطبيعي إذا انطلقنا من العناوين المفردة، أن ندرك عملية التسمية بعنوان إحدى القصص التي تختارها القاصة وتصدّرها المجموعة لتحمل اسمها أو عنوانها، وليس شرطاً أن يتوافق محتوى القصص مع العنوان ذي الصيغة المفردة، بل قد تتباين مبادئ الرؤية والبنى المعرفية بين مختلف قصص المجموعة ويظهر الخلاف بينها بشكل واضح على الصعيد الفني أو البناء الجمالي، هذا فضلاً عن الموضوعات الجزئية المتناقضة التي قد تطرحها.

وقد وردت هذه الصيغة في بعض عناوين القصص القصيرة النسائية، نذكر منها:

«المحطة»[15]: نستطيع أن نتبين أن مفردة (المحطة)، قد تعني مكان الانطلاق، أو على الضد مكان القفول والعودة، وقد تعني هذه أيضاً لحظة مأزومة في حياة البطل أو البطلة بمعناها المجازي.

«الغريبة»[16] و«الغرباء»[17]: تملك هذه المفردة معنيين: معنى الاغتراب الحقيقي عن الوطن والأهل، ومعنى الاغتراب الوجودي النفسي عن الذات والآخرين، وليس من الضروري أن تعالج قصص المجموعة بكاملها موضوع الاغتراب، بل قد تكتفي القاصة بقصة واحدة تعبر عن هذا العنوان دون سواها، وتعالج هذه المشكلة من وجهة نظرها ورؤيتها للاغتراب على الصعيد الذاتي، أو تعبر عن نظرة المجتمع إليه، وإلى ما يجره من قضايا فكرية أو سياسية أو اجتماعية واقتصادية.

ونؤكد أخيراً بأن تحديد المعنى المقصود في العناوين ذات الصيغة المفردة، لا يكون إلا بالرجوع إلى النص.

2 - الجملة الفعلية:

إن الفعل دلالة الحركة، لذلك فإن العنوان القائم في صياغته على جملة فعلية لابد من أن يكون ذا فاعلية حركية تعطي انطباعاً بالحيوية والحياة، كما في عنوان «قال البحر»[18]: حيث يدل القول على الجرأة والخروج من الصمت، وعندما يكون المتكلم هو البحر وليس الإنسان، فإن لذلك دلالات عدة، منها: دعوة للخروج عن المألوف، وإدانة للإنسان الذي يتصف بفعل القول ويصمت. لكن هذا لا يعني أن فعل القول يتوقف عند النطق بالكلام فقط، وإنما يوحي بالرغبة والإرادة والطلب والأمر والوعيد والتهديد والترغيب، أو اتخاذ القرار، لذلك عندما تنتهي القصة عند قول البحر، القاضي والشاهد، يكون النطق بالحكم له دون غيره. فـ (قال البحر) صورة مجازية استعارية ذات أبعاد دلالية وافرة.

وفي عنوان «ويضحك الشيطان»[19]: فإن فعل الضحك قريب من فعل القول، فهو خاص بالإنسان، يعبر عن النصر والفوز والمرح والحبور والسعادة، ولكنه عندما يصدر عن الشيطان، فإن دلالة واضحة على التعبير عن انتصار قوة الشر، وانحدار الإنسان، رمز الخير، أمام الشيطان في ممارسته لإرادته وقوته وجبروته.

3 - الصيغة الاستفهامية:

لهذه الصيغة القدرة على إثارة التساؤل وطرح أسئلة الوجود التي قد لا نملك لها إجابات واضحة، كما أن لها القدرة على تحريك الخيال واستحفازه واستضافته لدى القارئ، لكن هل تمتلك عناوين القصص القصيرة النسائية التي ندرسها، هاتين الخاصتين للصيغة الاستفهامية؟.

ورد في عناوين المجموعات مدار البحث بعض العناوين الاستفهامية، نذكر منها:

«ذاكر يا ترى»[20]: عنوان تحتاج صيغته الاستفهامية إلى نطق خاص به، أو إلى تعبير شفاهي يرافقه حتى يعطي الانطباع بالتساؤل، أو يثير الخيال.

«من يذكر تلك الأيام»[21]: صيغة استفهامية تحاول أن تشد القارئ إلى متابعة النصوص، كي يصل إلى المقصود من العبارة، أو يكشف عن الأحداث التي مرت أو جرت في تلك الأيام المبهمة غير المحددة زمنيًا، ولكنها تبدو من طريقة الصياغة بأنها ذات علاقة بحياة القاصة: واسم الاستفهام (من) يستخدم للعاقل ويدل على الجماعة، لذلك تشرك القاصة معها مجموعة من الناس، وتثير فيهم الرغبة كي يعودوا بذاكرتهم إلى الخلف ليتذكروا الأحداث الماضية التي لها علاقة بحياتهم الجماعية، ولذلك يحق لنا أن نتساءل عن هذه الأيام، هل هي أيام فرح أو حزن؟ حرب أم سلم؟، وعلى الرغم من هذه الإثارة، إلا أن العنوان لا يحمل أية صورة شعرية أو قيمة جمالية فنية، لأنه يبدو سرديًا تقريريًا لا يتجاوز حدود السؤال الذي يطرحه، وبالتالي فإن العنوان الفرعي: «من أدب المعركة» يجيب عن هذا السؤال بشكل مباشر وواضح.

«كيف نشتري الشمس»[22]: إن للشمس دلالات عدة متعلقة بالخير والنور والدفء، لذلك توحي الصيغة الشعرية هنا مباشرة بأن قصص المجموعة سوف تعالج قضايا تحتاج إلى يد خيّرة تلقي بالنور على الزوايا المعتمة، وتفتح الدروب أمام أناس يعانون الظلم والاندحار.. فالشمس قد تكون رمزاً للحرية التي تضيء دروب العدالة والمساواة، أو قد تكون رمزاً لحرارة الحب التي تذيب جليد الحرمان وزمهرير الفقر والمعاناة، لذلك نلاحظ أن العنوان يبدو واضحاً وشفافاً، يوحي بما خلفه، بل يعرضه دون مواراة.

4 - المركب الإضافي:

تتألف بعض العناوين من تراكيب إضافية تتحدد بواسطة المضاف إليه، وهي صيغة ذات وظائف دلالية متعددة، إذ عندما تتضاعف وظيفة الكلمة النحوية

تتضاعف «بالتبعية – وظيفتها الدلالية»[23]، وهذه الصيغة المركبة كثيرة الورود في عناوين المجموعات القصصية القصيرة النسائية، ومنها:

«أحزان شجرة الليمون»[24]: نحلل هذا العنوان المركب تركيباً إضافياً، فنجد أن الأحزان مضافة إلى الشجرة، والشجرة مضافة إلى الليمون، يعطي الجزء الأول (الشجرة) قيمة جمالية من خلال عملية الاستعارة، ويرسّخ الجزء الثاني (الليمون) المعنى المطلوب، لأن الشجرة تمتد بجذورها في العمق، والليمون يوغل – بطعمه الحامض ولونه الأصفر – في دلالته على حدة الحزن والشحوب والاضطراب. وإذا كانت المجموعة تعبر عن هذه الدلالات، فإن للعنوان قيمة جمالية وفكرة عالية.

«المجد في الكيس الأسود»[25]: إن إضافة المجد إلى الكيس الأسود تحديدًا، دلالة لا تخلو من مفارقة، فـ (الكيس) له علاقة بالانغلاق والعزل، و(السواد) هو لون القتامة والحزن والفاجعة، هذا في الدلالة العامة المعجمية، أما من حيث الدلالة الخاصة فإن الكيس الأسود يعني كيس القمامة، وهنا يكمن السؤال، وتكمن المفارقة: فكيف للمجد أن يكون محجوزاً في مثل هذا المكان؟ فالعنوان مفارقة يدل على خواء القيم التي قد يتباهى بها بعض المنافقين، لأن المجد لا يكون إلا سامياً عالياً: «المجد: نيل الشرف، وقيل: لا يكون إلا بالإباء»[26].

«امرأة من برج الحمل»[27]: الحمل دلالة على الضعف والوداعة والاستسلام، وإضافة البرج إلى الحمل يعني أن هذه المرأة مستسلمة ومسكينة، ذليلة وضعيفة، في حين لو كانت الإضافة إلى برج (الأسد)، بدلاً من برج (الحمل) مثلاً، لدل على التركيب النقيض من حيث القوة والجبروت والتسيُّد.

ومما لا شك فيه أن مفهوم العلاقات بين البُنى الفنية واللغوية في العنوان، يعبر عن الحالات التي يستشفها القاص، ويعتقدها أكثر قدرة على التعبير عن

مضمون النص وأفكاره، وهذه العلاقات مرتبطة بشروط - تفرض صيغًا يلجأ إليها الكاتب دون غيرها - قد تكون متعلقة بالنص من حيث المفهومات والمعاني والبنى الفنية، أو بالقاص نفسه من حيث التصورات والخيال والرؤى الفكرية، وكذلك بالمتلقي/ القارئ، حينما يفكر القاص بالعلاقة الطردية بين نصه ومتلقيه، لذلك تكون الصيغة الدقيقة للعنوان إحدى البنى الأساسية التي لها علاقة بنجاح النص ومدى استمراريته وحيويته.

الوظيفـة الإحاليـة:

يعد النص الثيمة (Theme) الأساسية التي تتمثل فيها أفكار ثانوية كثيرة تعمل على توضيحها وتحليلها، ويظهر العنوان في بداية النص وأعلاه نصًا آخر موازياً للعمل، يعرّف به ويحيل إليه، كما يحيل العمل إلى عنوانه، إذ إن النص يفسر الدلالة التعبيرية واللغوية التي يتشكل منها العنوان، وهي التي درسناها سابقًا. ومع ذلك، فإن العنوان لا ينطلق من أفكار مسبقة، بل يرتبط بالنص، فيكون جزءاً من المعنى، وتلخيصًا واختصارًا للنص، أو يركز على منظور ورؤية ما، وقد يؤلف بؤرة فكرية بذاته، أو يخالف مضمون عمله بغية التأكيد على وجهة نظر ما عبر السخرية الهادفة؛ وفي الوقت نفسه فإن العنوان يعمل على أن يكون نتيجة لسلسلة من الأفكار التي يزخر بها النص، حيث يحوي النص كمًا هائلاً من البنى الدلالية والعلامات والرموز، يسعى العنوان لاختزالها واحتوائها ببساطة وتميز: «إذا كان «العمل» بعلاماته اللغوية المتعددة وقواعد تركيبه المتنوعة يعتبر من وجهة إنتاجيته الدلالية بمثابة «علامة» مفردة فإن الدلالية الإنتاجية للعنوان - على الرغم من ضآلة عدد علاماته واشتغال قاعدة تركيب واحدة غالبًا في تنسيقها - تجعلنا نعده بمثابة عمل نوعي، لابد له من نظرية تضيء جوانبه وأبعاده، ومنهج قادر على تحليل بناه ووظائفه. وأية نظرية في «العنوان» يجب أن تتأسس على ضوء المفارقة التي تطرحها مقارنته بعمله»[28].

ومن هنا تنشأ خطورة العنوان باعتباره: «عتبة للقراءة أو «لافتة إشهارية» بإمكانها إعطاء النص قيمة جمالية وفكرية أو إسقاطها عنه»[29].

لنأخذ بعض الأمثلة على عناوين موازية لعملها، وفي الوقت ذاته مكملة له:

«عيناك قدري»[30]: لغادة السمان، هذا العنوان عبارة عن جملة اسمية مؤلفة من كلمتين تشكلان اتحادًا بين الأنا والآخر بعلاقة سببية، المفردة الأولى موجهة إلى الآخر (عيناك)، والمفردة الثانية موجهة إلى الأنا (قدري). ويقوم النص المحال على هذا العنوان على تيمتين محوريتين، هما: القدر، والعينان، **فالقدر هو الذي يصنع الحياة، ويقود مسارها، فإما أن نستسلم له، أو نحاول تغييره.** وفي هذه القصة يتغير مسار حياة البطلة بسبب الحب، إذ تبدأ القصة بالقدر الذي جعل الأب يسمي ابنته الأنثى اسماً ذكوريًا (طلعت)، لرغبته في إنجاب الذكور، لذلك كان عليها أن تتحدى المجتمع الذي يرفض البنت، وبالتالي تتحدى قدرها الأنثوي، وتخرج من عالم المرأة الضعيف المستسلم للقدر والمجتمع والرجل، وقد استطاعت أن تعمل وتناقض أباها وتجالسه وتشرب معه النارجيلة وتتصرف كالرجل تماماً لتكسر بذلك القاعدة الصلدة في تقزيم المرأة ومحاصرتها بالقوانين والعادات. ولكنها على الرغم من ذلك كانت تشعر بالتناقض بين أنوثتها وإنسانيتها: «ما أروع وما أسوأ أن تكون امرأة»[31]، لأن المجتمع الذكوري يرفض أن تعيش المرأة كأنثى وإنسانة معاً، فهي إما أنثى للمتعة والإنجاب، أو امرأة مسترجلة إذا تعلمت وعملت. وبالمقابل كان هناك قدر آخر سيتدخل في تغيير مسار حياتها الحالية، إنه عينا من تحب اللتين كانتا: «ترصدانها كقدر لا تستطيع أن تهرب من عتابهما البائس»[32]، فقد كانت تحاول الهرب منهما لأنهما كانتا تجذبانها وتخاطبان فيها أنوثتها، كانت: «نظراته تجردها من الأستاذة طلعت»[33].

الصراع الأول كان مع القدر، والآخر مع عينيه، وهو في النتيجة صراع

بين الداخل والخارج، الأنوثة والإنسانية، لكن البطلة تستسلم لقدرها مع عينيه: «عيناك قدري، لا أحد يهرب من قدره»[34]. وهذا الاستسلام لا يعني الضعف البتة، بقدر ما يعني التوازن والانسجام بين المرأة الأنثى، والمرأة الإنسانة.

ومن هنا نلاحظ أن العنوان هو نتيجة للنص، وفق معادلة تقوم على علاقة تبادلية، أي أنه بنية لها بعدها الفكري الذي يمتد في جوهر النص، كما ينطلق النص من العنوان لارتباطه الحميم بأفكاره. ويمكن الإشارة إلى شرعية الهيمنة التي يمارسها العنوان ضد النص لأنه العتبة المفتاحية التي تفضي إليه.

وفي قصة «خيول الذاكرة السوداء»[35]: فإن العنوان يوحي بالجموح والمأساوية والفوضى والاقتحام، كل ذلك يرتبط بالوجه الآخر المحزن والمفجع من تاريخ معين تحتفظ به الذاكرة، وتشكل نقطة معتمة في ثناياها. فـ(الخيول) توحي بالحركة الجامحة والقوة والجري السريع ودخول المعارك، والنص المعنون يعبر عن (ذاكرة) محمولة بأفكار تتشح (سوادًا) وقتامة وتنتهبها الآلام: «أسوأ ما يعانيه ذلك التداعي غير المنضبط في الذكريات، حين تهبط عليه، تهبط دفعة واحدة، تندفع كقطيع همجي من الخيول السود أفلتت من اللجم، وانطلقت من حقول فسيحة ومقفرة، تجتاح أمامها كل شيء، تزاحم حتى وقائع الحاضر، ريثما تتحول بدورها إلى ذكريات غبساء»[36]. ويمكننا ملاحظة أن العنوان هنا هو نص موازٍ للنص الفني، حيث الإيحاء الدلالي يوافق تمامًا مضمون النص ويسايره.

أما عنوان «انعتاق»[37]: فإن لهذه اللفظة المفردة مدلولاً عميقًا يعني السمو والارتقاء والخلاص والحرية، وهي مفردة اصطلاحية تعني الجانب الروحي والإنساني، أكثر مما تشير إلى الجانب المادي؛ والنص يدعو إلى ارتقاء الوعي عند الإنسان وتحرره من الجوانب السلبية، وانفتاح على الآخرين، مما يؤدي إلى انعتاق روحه ونفسه من سجن الماديات والغرائز البهيمية والأنانية.

والقصة تدين عالم الرجل المادي الذي لا يرى في المرأة إلا الجسد، كما تدين العالم الاستهلاكي الذي لا يتورع عن فعل أي شيء مقابل المال والمادة، حيث يصبح الإنسان سلعة تباع وتشترى، فتهتك المبادئ والقيم الإنسانية دون رحمة، حتى (الزوج) يمكن أن يبيع (زوجته)، ويستغلها في عقد صفقاته، كما في هذه القصة. لكن لابد من لحظات وعي يعود فيها الإنسان إلى ذاته وجوهره، فبطلة القصة التي كان الزوج يتاجر بفتنتها وجمالها، استطاعت أن تصل بوعيها إلى الانعتاق والسمو بإنسانيتها. والقرنفلة البيضاء التي حملتها القاصة لبطلتها ترمز للطهارة والانعتاق: «تناولت القرنفلة البيضاء. داعبتها بأناملها الساحرة، ثم همست وهي تخطو مسرعة: هذه القرنفلة ليست لأمثالك يا سيدي!»[38].

والعنوان في القصة هو النتيجة النهائية التي تصل إليها البطلة من خلال ممارساتها ومعتقداتها، لذلك فالعنوان كنص موازٍ لفكرة النص الأساسية، يشكل بنية علائقية تفضي إلى التوافق بين البُنى الداخلية والبنى الخارجية للنص، لأن البنية السردية في القص هنا تؤدي إلى العنوان بطريقة مباشرة وتقريرية، لذلك نجد التوافق بين العنوان والنص منفتحاً وواضحاً.

وفي قصة «**امرأة متحررة للعرض**»[39]: يؤكد العنوان أن حرية المرأة هي مجرد قيمة مزيفة لا حقيقة لها، والنص يدعم هذا التوجه من خلال سرد قصة امرأة تبددت أحلامها في التحرر الحقيقي بعد الزواج بسبب أعباء المنزل والأولاد. ويطالعنا النص منذ الصفحة الأولى بالنتيجة التي توصلت إليها الزوجة في موضوع حرية المرأة: «قرأت رأياً لأحد مفكري بلدي، يصف فيه المرأة كحسناء تجلس على صخرة بغنج ودلال، تراقب مصير معركة تحررها بين فريقين من الرجال، أحدهما يدعو إلى تحرير المرأة، والآخر إلى ارتدادها إلى عصر الحريم»[40].

في هذا المقبوس إدانة واضحة للمرأة التي تنتظر من يحررها، أو بالأصح

تنتظر الرجل/ الطرف المستفيد؛ لكن العنوان، وإن كان يفتقد هذه الإدانة، فإنه ينبه على ضرورة التفكير في حرية المرأة المعروضة للأخذ والرد، ولكن يبدو أن هناك لَبْسًا في العنوان لأن إضافة مفردة (امرأة) إلى مفردة (التحرر) يعني أن المرأة حرة فعلاً، وإذا كانت حرة فهي غير مقيدة، ولها الحق في التعبير عن نفسها والتحكم في تصرفاتها، غير أن العنوان فيه نوع من التهكم والسخرية. لأن التحرر الذي تفترضه المرأة لنفسها هو تحرر شكلي. والنص يؤكد ذلك.

وعنوان: «**العربة بلا جواد**»[41]عنوان رمزي، إذ إن الجواد المقصود هنا، هو صاحب البيت والسيد الذي يقود أفراد أسرته في الحياة، وعندما يموت هذا الجواد فإن توازن العربة يختل، وتفقد دفقة الروح التي تهبها الحياة وتدفعها بدأب إلى الأمام، وهو ما يتضح من خلال النص.

وإذا كان العنوان قابلاً غير دلالة، ورمزيته قابلة غير تأويل، فإن النص سيتولى كشف هذه الرموز، وتفسير دلالاتها، يدرك الابن الأكبر بعد موت أبيه بأن: «عليه وحده بعد الآن أن يجر العربة التي سقط جوادها»[42].

يعبر عنوان: «**صفحات من ذاكرة منسية**»[43] عن حالات مختلفة تزخر بها الذاكرة، ولكنها ذاكرة تقبع في بقعة منسية، وهذه الذاكرة المنسية تحتوي بين ثناياها سبع صفحات تحكي كل واحدة منها قصة من قصص الحياة. فالصفحة الأولى تتحدث عن قصة فتاة صبية تتزوج رجلاً احتفل منذ أيام بعيد ميلاده السبعين، والصفحة الثانية تسرد قصة رجل يخون زوجته، أما الثالثة فتحكي عن امرأة عاقر، والرابعة تتحدث عن أم تبحث عن عمل لتطعم أطفالها، والخامسة تحكي عن خيانة صديقة لصديقتها، والسادسة تحكي عن امرأة على فراش الموت تتخيل كيف سيتزوج زوجها مباشرة بعد موتها، والأخيرة فيها حكاية امرأة قوية وذات إرادة. لا تدخر جهداً في الحصول على حقها في الحياة والتعليم: «ذوبت سني حياتها وصهرتها في صرخة بصقتها في وجوههم»[44].

نلمح القاسم المشترك بين هذه الصفحات، وهو اضطهاد المرأة وسلبها لحقوقها، والعنوان يوحي بأن هذه المرحلة كانت فترة من حقبة تاريخية قد باتت منسية بعد مرور الزمن عليها، ومن جهة أخرى يشير في أحد جوانبه إلى تحسن وضع المرأة ووجوب نسيانها لتاريخها القاتم، أو تجاهلها لما مرت به من آلام، حتى تنال حقوقها، إذ تسلط القصة الضوء على الجوانب السلبية في المجتمع، لذلك فإنها تتمنى أن تقتص هذه الصفحات المظلمة القاسية من ذاكرتها: «للمرة الأولى تشعر أنها إنسانة تخلصت - بنسيانها - من مرض عضال كان يسكنها»[45].

بموازاة العنوان لنصه يتجسد المحمول الرمزي، ويتشعب في البنى الفكرية والموضوعية التي يتأسس عليها النص، حيث تستحوذ هذه البنى صفة الشمولية، وتطبع النص بطابعها الخاص، ولكنها لا تفلت من سطوة العنوان الذي يستحضر النص، وهو: «استحضار لا يؤكد سلطة العنوان على النص، وإنما يؤكد أساساً بعض مظاهر «التوالد» و«التنامي» و«إعادة الإنتاج» التي يحققها حضور العنوان ضمن نص الرواية»[46].

الوظيفة الاتصالية:

تعد اللغةُ الأداةَ الشرعية الأساسية - وليست الوحيدة - في عملية الاتصال والتواصل، لقدرتها على التعبير عن مختلف الأفكار والهواجس والتصورات والخيال في أحسن حالة ممكنة، وهي بطبيعتها أداة موضوعية جماعية، يستخدمها الفرد بطريقة تبادلية، أي ينطق بها ويستمع إليها، وبذلك تؤمن له حاجة التواصل مع الآخرين والتفاعل معهم. وبما أن العنوان مكوّن لغوي ينطلق من المرسل/ القاص، ويتوجه إلى المتلقي/ القارئ، أي عبارة عن إرسالية، فإنه يجب أن يمتلك خصائص تجعل منه حلقة وصل ممتازة، حيث

يكتب المرسل/ القاص إلى المتلقي/ القارئ، لذلك لابد من وسيلة اتصال واضحة يلجأ إليها لجذبه ولفت انتباهه، وإثارة رغبة التلقي لديه.

ومن هنا فإن العنوان أهم وسيلة اتصال بين المرسل/ القاص والمتلقي/ القارئ، لذلك لابد من أن يتسم بالقدرة على التأثير والإغواء والإدهاش حتى يكون مدخلاً لقراءة أي نص أو عمل أدبي.

ومن جانب آخر ولكون العنوان وسيلة اتصال بين العمل/ النص والمتلقي/ القارئ، كأحد مفاتيح الشيفرة الرمزية للعمل الأدبي symbolical cod، فإنه يترتب عليه أن يقوم باختزال عمله والتعبير عنه في رمزية لغوية محدودة لا تتعدى المفردة أو الجملة الواحدة، إذ إن دلالية العنوان: «تمتلك فضاء أكثر اتساعاً من فضاءات العمل وأشد منها ازدحامًا»(47).

ومن هنا تنشأ ضرورة العنوان كوظيفة اتصالية تؤسس نصيته الجمالية أولاً، والإغوائية ثانياً، والرمزية ثالثاً. فيشكل تجاذباً بين وحدات إنتاج العمل المختلفة، ويكون رقيباً وشاهداً على القوى الفنية والفكرية الفاعلة في عملية الإنتاج والخلق.

والسؤال الذي نطرحه الآن، هو عن كيفية اختيار القاصات لعناوين مجموعاتهن؟ وهل استطعن أن يجعلن من العنوان وسيلة اتصال مميزة بينهن وبين القراء؟ وإلى أي مدى وفقن في جذب القارئ وإغوائه؟.

وجدنا بعد الدراسة الشاملة لعناوين المجموعات القصصية النسائية السورية أن معظمها مأخوذ من عنوان إحدى قصص المجموعة، وربما يتم الاختيار بشكل عشوائي أو بحسب مزاجية القاصات، إذ إن العنوان المختار أحياناً لا يعبر عن محتوى قصص المجموعة كاملة، وإنه قلما نجد عنواناً شاملاً لكل قصص المجموعة ولم يؤخذ من إحدى القصص الداخلية، ليكون تيمة

محورية للعمل الأدبي ككل؛ ويمكن القول إن هذا الاختيار يتم وفق الذائقة النقدية عند القاصة، حيث تعتقد أن القصة التي تختار عنوانها هي أفضل قصص المجموعة، ومن خلال عملية المفاضلة هذه يتم انتقاء العنوان بمعزل عن طبيعة المجموعة القصصية بشكلها العام، على حين أن المجموعة القصصية مجموعة متكاملة، وقوة فنية متعالية يُنظر إليها من الخارج كوحدة شاملة لا تُجزأ إلا حين قراءة كل قصة على حدة. كما أن عنوان المجموعة يترك تأثيراته على معظم قصص المجموعة، فهو يمتلك صفة الشمول والتوحد ويُضفي على أجزائها صفات فنية متقاربة من حيث الشكل والمضمون، لكن هذا لا يعني أن تكون بعض القصص أفضل أو أسوأ من الأخرى، إلا أنها تحد من الفوضى فيما لو اتفقت مع غيرها.

ويُعد إنكار حق المجموعة في اختيار عنوان عام إنكارًا للجهد المبذول في سائر القصص الأخرى التي لم يتم اختيار عنوانها، ويؤدي ذلك إلى تعثر المتلقي/ القارئ، وإلى تناقضات داخلية حين يكتشف أن قصة ما كانت أفضل بالنسبة إليه من القصة التي اختيرت.

ويمكننا أن نلاحظ مستويات الصواب في اختيار العناوين من خلال بحثنا الراهن، وهي عناوين في معظمها ليست عنواناً لإحدى قصص المجموعة: ففي مجموعة: «أنا والمدى» لكوليت الخوري، نجد أن العنوان يعبر عن الذات بهواجسها وأحلامها ورؤاها، وقصص المجموعة التسع تحقق هذه الوظيفة الدلالية ذات الطابع الشاعري فتتحدث عن المدى اللامحدود في قصص، والمدى الاسم الرمز في قصص أخرى.

و«**القمر المربع**»[48] لغادة السمان، عنوان لمجموعة من القصص الغرائبية الماورائية، التي تتحدث عن عالم الأرواح والأشباح والقوى الخفية، كجزء من الحياة والواقع، فالقمر واقع وحقيقة، لكن أن يكون مربعاً فهذا هو الغرائبي!.

وكذلك مجموعة: «امرأة من برج الحمل» لاعتدال رافع، تتحدث عن المرأة المظلومة المقهورة الضعيفة التي تشبه الحمل الوديع في ضعفها واستسلامها.

ومجموعة: «**إليك**»[49] لأم عصام (خديجة الجراح النشواتي)، تحكي قصصاً عن الحب والذكرى والحنين والعتاب والنجوى.

ومجموعة: «**قصص من بلدي**»[50] لمقبولة الشلق، حيث تمنح لفظة (قصص) اتساعاً وتعدداً في الموضوعات، و(من بلدي) فيها خصوصية مكان محدد بذاته؛ ومن قصص المجموعة التي تملك هذه الخصوصية، قصة: «الأب الحنون» التي تحكي عن جبل قاسيون، وترمز إليه بـ (الأب الحنون) الذي يحتضن دمشق ويحنو عليها.

وعنوان مجموعة: «**إيماءات**»[51] لضياء قصبجي، عنوان لإحدى وخمسين قصة قصيرة جداً، وهي قصص توحي برمزية شفافة أكثر مما تعلن، كما يدل العنوان المختار.

في حين نجد أن مستويات الخطأ في اختيار العناوين تتضح عندما يكون المجموعة عنواناً لإحدى قصص المجموعة، فينتفي التجانس والانسجام بين هذا العنوان وبعض القصص في المجموعة الواحدة، ففي مجموعة: «ويضحك الشيطان» لألفة الإدلبي، نلاحظ أن عنوان المجموعة لا ينسجم إلا مع القصة التي تحمل العنوان نفسه، في حين أن المجموعة تحوي قصصاً وطنية واجتماعية تبعد في مضمونها عن العنوان كنص قائم بذاته، ومرتبط في الوقت نفسه بنصوص عمله.

وكذلك يفصل عنوان مجموعة: «**سوار دالية**»[52] لنهلة السوسو عن نصوص العمل ذات النزعة الإنسانية والاجتماعية، على الرغم من أن هذا

العنوان قد يوحي للمتلقي/ القارئ بنص اجتماعي يحكي عن التمايز الطبقي، إلا أنه لا يعد مفتاحاً نصيًا قادرًا على أداء وظيفته الاتصالية.

وهو ما يمكن أن ينطبق على مجموعة: «**ليست جريمتي**»[53] لوصال سمير، حيث عنوان المجموعة لا يحاور إلا القصة التي تحمل العنوان نفسه.

على المستوى الأفقي لدراسة العنوان، يمكننا أن نجد عددًا من المحاور المشتركة بين عناوين المجموعات القصصية النسائية التي تجاوزت المائة مجموعة، اخترنا منها خمسة محاور:

1 – **عناوين** تتسم باللغة الأنثوية.

2 – **عناوين** تتسم باللغة الشاعرية.

3 – **عناوين** تعتمد لغة المكان.

4 – **عناوين** تعتمد لغة الزمان.

5 – **عناوين** تعتمد لغة المفارقة.

1 - العناويـن الأنثويـة:

تتغاير العناوين كلما استهدفت الرؤى الفكرية نمطًا معينًا من التصورات التي توحي بتوافقها مع الغاية المنشودة لدى المرسل/ القاص. وتتشاكل مع النسق المعرفي المكوّن للبنية الفنية في العمل الأدبي، وهي تتمايز جنسيًا بين الذكورة والأنوثة، وكان مسألة العنونة تنطوي على مضمونات ذات طبيعة جنسية، تتغير النظرة إليها، وفقًا لمستوى الوعي والإدراك، فيستقل النص بمظهره الاستلابي ضمن حدود التعامل الغريزي، أي أنه يمثل وحدة ثقافية يتهددها العنف الذكوري بفكرة المقدّس داخل الأمشاج الأيديولوجية التي أرست دعائمها عادات المجتمع وتقاليده. ومن هنا يمكننا أن نتبين مدى مسايرة القاصات لهذه القضية وموالاتهن للفكر الأبوي حسب السياق العام للبنى الاجتماعية.

نلاحظ أن بعض عناوين مجموعات القصص القصيرة النسائية يحمل رموزاً أنثوية، مثل «الكلمة الأنثى» لكوليت الخوري، و«امرأة متلونة» لملاحة الخاني، و«امرأة من خزف» لقمر كيلاني؛ والعناوين الأنثوية قليلة نسبياً، أحدها يستخدم لفظة (الأنثى) كما في مجموعة كوليت الخوري «الكلمة الأنثى» التي تعطي للكلمة (اللغة) صفات أنثوية، وتربطها بدلالاتها كالرقة والشفافية والحساسية.

وعنوان آخر تستخدم فيه القاصة ناديا الغزي (نون النسوة) الذي لا يشك في دلالته الأنثوية، فتعنون المجموعة بضمير الغائب: «هنّ»، وهو ضمير يفصح عن المضمون من الوهلة الأولى، إذ يبدو جليًا أن ما يحتويه سيكون مخصصاً للمرأة في مختلف أطوارها ودرجات وعيها وإدراكها وحالات حياتها.

والعناوين الباقية تستخدم فيها القاصات لفظة (امرأة)، لتصوغ منها حالات متعددة للمرأة، وتلخص من خلالها وضع المرأة السلبي الذي تعيشه في مجتمع ذكوري، فهي: «امرأة من خزف» (قمر كيلاني) للمتعة والعرض، أو «امرأة من برج الحمل» (اعتدال رافع) في ضعفها واستسلامها، أو «امرأة متحررة للعرض» (مية الرحبي) في حصولها على الحرية المزيفة الوهمية التي لا تمت للواقع بشيء»، وهي أيضاً «امرأة متلونة» لملاحة الخاني، لها وجوه عديدة، وهي عناوين في مجملها «اعترافات امرأة صغيرة» لقمر كيلاني أو نسيج ذات، ولحظات بوح.

نجد أن الأنوثة في هذه العناوين تكمن في التمسك بالانضباط العاطفي لنوع النزوع نحو محاولة المساواة بين الضدين - فيما يُعتقد - إذ إن الهدف لا يكمن في نوعية العنوان بقدر ما يرتبط بالاتجاه الآخر الذي يطغى على المضمون، ويظهر جليًا في الصياغة الشكلية التي تتمرس خلف مفردة الأنثى في بذل جهد للبوح بمكانتها ووجودها، وبإعلان - أمام المتلقي/ القارئ - مفتوحاً ليصرح بحق المرأة في الوجود، ويُشعره بكينونتها وإنسانيتها.

ويبدو أن هذه العناوين الأنثوية، تحمّل المرأة الكثير من الذنب: «امرأة من خزف»، أو «امرأة متحررة للعرض»، فقد وردت بصيغ دلالية توحي بالضعف والاستسلام، وهو ما يخفف من عبء الفجيعة على الذكر، لأنها الشريك في صناعة مكانها وصياغة شروط عيشها، وتكريس سلبيتها.

وهذه العناوين على الرغم من قلتها، إلا أنها تعبر عن حالة نفسية خاصة بالقاصة الأنثى في ميلها إلى بنات جنسها، وهو ما يطرح إشكالية كتابة القاصة الأنثى للأنثى، وهل تحصر عملها الفني في هذه الزاوية دون غيرها. يبدو ذلك إجحافاً بحق الكتابة النوعية المبدعة، ولكن هذا التوجه يبقى نسبيًا ولا يطغى على عمل القاصات بشكل عام، لذا فإن العناوين الأنثوية ضرورة وليست أصلاً في العناوين النسوية، بل يمكن تجاوزها إلى غيرها من العناوين، كما سنلاحظ.

2 - العناويـن الشاعرية:

نلمح أن بعض العناوين تنطوي على معطى شاعري يكسبها دفقاً من الشحنة الإبداعية التي تجعل منها قوة إغوائية لجذب المتلقي/ القارئ، وشده إلى التجاوب معها، ونزوعه إلى التفاعل بأحاسيسه ومشاعره مع ما يبثه العنوان من دلالات وإيحاءات؛ وبذلك يكتسب العنوان دلالات عميقة، تبعده عن التقريرية والمباشرة، وتمنحه قدرة الإخصاب، وإشاعة اللذة الجمالية. فشعرية العناوين: «يعدد معناها ويبدد نثريتها ويمنحها وجوداً مزدوجاً هو من صميم أدبيتها»(54). لذلك فإن شعرية العنوان تُركز من كثافة الإشعاع الدلالي، وتخْضع الصياغة إلى التساؤل والمراجعة، وهو ما يثير فضول البحث لدى المتلقي/ القارئ. وفي هذه الحالة تسود سلطة العنوان ويحصل المرسل/ القاص على النتيجة التي يتوخاها من صياغته. فالعنوان الشعري يكاد يكون عملاً مستقلاً عن نصه، فهو علامة تتكون من: «تطابق «دال» و«دال» وليس «دالاً» و«مدلولاً»، كما هو الحال في اللغة»(55).

من هنا فإن العناوين الشاعرية تتميز بالكشف الدلالي والتوظيف الرمزي، ونلاحظ ذلك في بعض عناوين المجموعات القصصية، مثل: «رحيل المرافئ القديمة» لغادة السمان، و«ترانيم بلا إيقاع» لرباب هلال و«ورود لن تموت» لهيفاء بيطار» و«أنتم يا من أحبكم» لضياء قصبجي، وغيرها، وهي عناوين تعيد إلى الشكل البنائي توتره الفني، فيتعدى الصياغة التقريرية إلى الارتقاء بالنسق الفني الذي ينفتح على المسارات الجمالية، فيحقق قدرًا كبيرًا من استحواذ مقاصد الإثارة، والتأنق في العبارة، وتحبيرها، وبذلك يزداد جدوى الرمز ونجاعته. فعندما تكون الـ: «ترانيم بلا إيقاع»[56]، ورجع الصدى بلا صدى، أو الترانيم بمعنى التغني والتطريب بلا إيقاع موسيقي، فإن هذه الصياغة الشاعرية تمتلك القدرة على ترنيم تطريب المتلقي/ القارئ جمالياً. وعندما لا تموت الورود في عنوان قصة: «ورود لن تموت»[57]، يغدو عنصر التشويق الجمالي في هذا العنوان الشاعري أكثر فنية من غيره.

3 - عناويـن المكان:

يتجاوز المكان في الخطاب الأدبي حدوده الاصطلاحية المحددة ضمن إطار مادي معين، إلى الأبعاد الداخلية ذات السمات النفسية المرتبطة بمشاعر الألفة والتجانس أو الوحشة والغربة والتناقض، إذ يعبر المكان عن حالات نفسية بدلالاته الرمزية العديدة، ليصبح: «هوية فارقة يمتاز بها الكائن، ويبلغ الاندغام حدود التماهي والانصهار، بين المكان والكائن»[58]، ويغدو بالتالي بالنسبة للعمل الأدبي عمومًا، والعنوان خصوصاً: «شخصية نصية بامتياز»[59].

فتحول المكان من «شخصية نصية» مادية، إلى «شخصية نصية» معنوية رمزية، تعتمد على قيم روحية ذات دلالات إنسانية وخصائص من البعد الداخلي في علاقتها الجدلية مع المحيط، فهي لا تتعامل مع المكان من خلال كينونته

الوجودية في بنائه المادي المجسّم، وإنما ضمن إطار إيحاءاته ومعانيه وما يبثه من دلالات.

لذلك فإن المكان يوحي بالألفة أولاً دون غيرها من الأحاسيس، وهو ما يركز عليه غاستون باشلار في كتابة «جماليات المكان»، إذ يركز على البيت الذي نولد فيه، ويقول: «إنه المكان الذي مارسنا فيه أحلام اليقظة، وتشكل فيه خيالنا»[60]، ويبتعد عن المكان الذي يترك آثاراً سلبية، أو ما يمكن أن يسمى المكان الموحش الذي هو نقيض المكان الأليف. ومن هنا تأتي بعض عناوين المكان التي تعبر عن هذه الألفة والمحبة، كما في عنوان: «أحب الشام»[61] لناديا خوست، فالشام هي المكان الأليف والمكان الحبيب، مكان الولادة، والطفولة والأحلام، لذلك فإن القاصة عنونت مجموعتها بما يوحي ويعبر عن هذا البعد الروحي والمعنوي للمكان.

أيضاً يعبر عنوان: «لا مكان للغريب» لناديا خوست عن ألفة المكان وحميمية العلاقة بين ساكني المكان نفسه، سواء أكان غرفة أم بيتًا أم وطنًا، بحيث يعد كل وافد جديد دخيلاً غريبًا.

مستويات المكان:

سندرس عناوين المكان من خلال مستويين: المستوى المادي الساكن، والمستوى اللامرئي الفاعل.

1 - المستوى المادي الساكن:

تستثمر القاصات دلالة المكان اللغوية على هذا المستوى لصالح الدلالة الاصطلاحية،، وبذلك يتحول المكان من المستوى المادي الجامد، إلى المستوى الدلالي الرمزي. ففي عنوان «قصص شامية» لألفة الإدلبي يوحي المكان بقصص

عن البيئة الشامية تحديداً. كذلك في مجموعة «في سجن عكا» لناديا خوست، يرتبط المكان بموضوع القضية الفلسطينية، وعناوين أخرى من مثل: «الكهف» لأنعام مسالمة، و«التوغل في عمق الغابة» لضياء قصبجي، و«المحطة» لقمر كيلاني و«رحلة في قطار العمر» لوليدة عتو و«عند النافذة» لندى الدانا، و«خواطر في مقهى رصيف» لهيفاء بيطار، و«العبور من الباب الضيق» لدلال حاتم، و«العالم بين قوسين» لضياء قصبجي، و«عالم بلا حدود» لقمر كيلاني.

فالعناوين السابقة كلها تضم بين طياتها مكاناً معيناً يعبر عن مَعْلَم في الجدل الفكري عند القاصة، ولا يمكننا أن ندرك البعد النهائي لهذا المَعْلَم إلا من خلال اقتران مضمون النص بالمكان الذي تجري فيه الأحداث. فالقيمة النهائية التي ينبغي إدراكها يجب أن تستحوذ تضافر الزمان والمكان أولاً، والحدث والمكان ثانياً. وبذلك تبرز الحكاية إلى الوجود من خلال دلالة المكان الذي يحتضن الأشياء والشخصيات، وتتحدد الكتابة الفنية بدقة كلية بالنسبة إلى النسق الذي يرسم ملامح المكان، إذ ليست المصادفة هي التي تحدد هذا المكان أو ذاك، وإنما اختيار المرسل/ القاص، الواعي للمكان الذي يتناسب مع الحدث والفكرة والمضمون.

هذا المفهوم يوضح ملامح الأمكنة ولو جاءت ضمن صورة رمزية شعرية، حيث يحاول المتلقي/ القارئ أن يلقي نظرة داخل بنية المكان وارتباطه بالأحداث والشخصيات، وهو ما يخلق تفكيرًا نوعيًا مميزًا عن وجود الأشياء ومعيارية علاقتها بالإطار المحيط بها، وإذا كان هذا الإطار ساكنًا وجامدًا فإنه يكتسب فاعليته من تحرك الشخصيات، وسيرورة الأحداث، حينئذ نلحظ قيمة المكان الساكن من خلال ارتباطه بالزمان والحركة، الامتداد أو الضيق.

2 - المستوى اللامرئي الفاعل:

في هذا المستوى لا يظهر المكان بدلالته المادية المرئية، لأنه مكان رمزي

يقترب مباشرة من التفكير الخيالي الذي ينظم الأحداث في مشروعية تصويرية يعيدها إلى جذور تاريخية موغلة في القدم، أو يستشرف بها واقعًا مستقبليًا ترسم مشاهده وفق قدرات المرسل/ القاص التخيلية التي تربط بين أجزاء متناقضة ضمن إطار انزياحي محدد، له سمة التضافر والانسجام، مما يمنح المكان المتخيل مسوغ وجوده، على الرغم من اختراقه للمنطق العقلي الصارم بحدوده القادرة على موازاة الواقع الموضوعي بوجوده بالقوة الخارجة عن الإرادة البشرية.

وبناءً على هذا تتنوع أنواع المكان في هذا المستوى، حيث تتخذ القاصات منه رمزاً ذا دلالات متعددة، أكثر من كونه مكاناً محسوسًا حقيقيًا، ومن أنواعه:

1 - المكان الأليجوري:

يدل عنوان : «مدينة الإسكندر»[62] لاعتدال رافع، على مدينة كأنها موجودة، لكنها في الحقيقة مدينة رمزية لا تحمل أية دلالة مادية لأنها مدينة متخيلة، تعبر القاصة من خلالها عن المكان الذي تنعدم فيه القيم والفضائل، وكما ورد في القصة فإن الإسكندر له مليون قرن، وللفظة (القرن) دلالتها الواضحة التي تشير إلى الجوانب السلبية في شخصية الإنسان. وافتراض هذه المدينة إنما هو تعبير رمزي عن هذه الوحشية والفوضى والتشتت.

2 - المكان الشاعري:

وهو المكان الذي يمتلك البعد الجمالي، والحالة الحلمية، كالقلب الأكثر تجسيداً لهذا المكان، كما في عنوان «في القلب شيء آخر»[63] لناديا خوست، فالقلب موطن المشاعر والعواطف والأحاسيس. إضافة إلى ذلك، فإن هذا المكان اللامرئي (القلب) مسجور بذاكرة زاخرة بذكريات عن الأهل والحبيب والوطن والحياة.

ويشبه القلب (الحلم) الذي لا يتجسد كمكان إلا بمفهومه المجرد، كما في عنوان قصة: «على حافة الحلم»[64] لسعاد القادري. فـ (الحلم) يرتبط بالأنا كذاكرة مكان، و(الحافة) توحي بالخطر والسقوط والهاوية، وحينئذ يصبح الحلم مكاناً للأهوال والمخاطر، ومن هنا فإن: «الفضاء المكاني يتحول أحيانًا إلى الأنا المؤنسنة راسماً بذلك الخطوط الأولية للذاكرة الجحيمية بصيغته المخيالية، فيصبح للمكان ذاكرته الخاصة، وللذاكرة مكانها الخاص»[65].

3- المكان المتجمّر:

وهو المكان الشبيه بالجمرة، والذي يبقى متوهجاً دائماً بالذاكرة توهج الجمرة تحت طبق: «السكن.. أو الرماد الخفيفة»[66]، والذاكرة مكان أشبه بالجمر المتوهج الذي ما نكاد نوقظ ما نبغي فيها حتى يشتعل ونراه بوضوح، فهي مخزن الأحزان والأفراح، ووعاء الذكريات والأتراح.

والمكان في عنوان: «حريق في سنابل الذاكرة»[67] لأنيسة عبود هو الذاكرة المشتعلة، واحتراق الذاكرة يعني احتراق الذكريات والأحلام فيها، وسنابل الذاكرة رمز إلى توالد هذه الذكريات والأحداث، والحريق الحاصل إما أن يلتهمها، وإما أن يزيد من اشتعالها وعذاباتها.

فنقدية المكان اللامرئي هي إحدى الأساليب الفنية التي يلجأ إليها المرسل/ القاص في كتابه العناوين، ليرسم ملامح الأفكار المتوقدة أو الأحاسيس المضرمة داخله، ضمن صورة شعرية تميل إلى التعبير عن الجانب المعنوي، أكثر من ميلها إلى التعبير المادي الجامد، لأنه يريد لهذا المكان أن يكون عنصراً فاعلاً يستطيع أن يشارك المقومات الأخرى في أداء وظيفتها الجمالية ويشحنها بدفقة خاصة من الامتداد الشعوري المشبوب في ذاكرة المتلقي/ القارئ. وعليه يتحول المكان اللامرئي إلى قوة فاعلة تدفع السرد قدماً في سيره الحثيث نحو استكمال المشهد الحكائي الفني.

4 - عناوين الزمان:

يتعالق الزمان ويرتبط بالمكان لدرجة أن: «مؤشرات الزمان نفسها تتحول إلى مؤشرات مكانية»[68]، فالحكايات الشفهية والقصص المحكية تبدأ جميعها بعبارة (كان ياما كان في قديم الزمان)، وهي عبارة تربط الزمان بالمكان أولاً، وتلغي تحديد زمان أو مكان بعينه ثانياً.

فتفتح الآفاق وتبعد عن ذهنية المتلقي أي تأثير زماني أو مكاني إلا من خلال ما يمكن أن يوحي به نص الحكاية، وهو غالباً يبقى غائمًا غير محدد، ومن هنا فإنها تعتمد على المكان الرمز، والزمان الذاتي، إذ إن قيمة الزمن تكمن في ارتباطه بالحياة الإنسانية، وبعالم الإنسان الداخلي وانفعالاته، ولاسيما الزمن الأدبي الذي لا يخضع لأي شرط خارجي أو قياس محدد أو نظام معين: «الزمن في الأدب هو «الزمن الإنساني».. إنه وعينا للزمن كجزء من الخلفية الغامضة للخبرة أو كما يدخل الزمن في نسيج الحياة الإنسانية والبحث عن معناه»[69]. فالزمن وحده يملك القدرة على التحول والخلق، وبه وحده نستطيع أن ننمو ونتجدد ونحيا، وليس هناك ما يمكن أن يوقف الزمن أو يلغيه أو يسرّعه إلا الإحساس الداخلي الذاتي الخاص، وبالتالي فإن حضور الزمن لا يتحدد إلا من خلال المادة في تغيّراتها المستمرة، ومنها: الجسد الإنساني الذي يدركه العقل بأبعاده المادية القابلة للتلف والتلاشي يوماً بعد يوم، وهو ما يشكل الإحساس بالمضي والامتداد نحو الأمام دون أية فرصة سانحة للارتداد نحو الخلف.

لنحاول أن نقرأ الوظيفة الدلالية لبعض المدلولات الزمنية في مجموعات القصص النسائية:

الليل: زمن له حضور موحش وصامت، كما ورد في مجموعة «ليل الغرباء»[70] لغادة السمان، إذ يدل الليل على هذا الحضور السوداوي والوحشة

والغربة، وهذا لا ينفي أن يكون للّيل حضوره الشاعري الجميل المقترن بالسكون والهدوء والأحلام والطمأنينة والراحة.

الأيام: زمن له حضور تراكمي فهو جمع يوم. والأيام تمنح الأحداث والأشياء صفاتها وتطبعها بطابعها، وقد ترد بمعنى الوقائع والأحداث والأخبار، فالأيام في عنوان مجموعة: «أيام الحب» لمها سليمان مثلاً، ذكرى لأيام عاشتها البطلة وسمتها بأيام الحب.

أما الأيام في عنوان مجموعة «من يذكر تلك الأيام» لنجاح العطار، فإنها أيام تشترك بصفة محددة، وتقصد بها القاصة هنا، أيام حرب تشرين. وكذلك الأيام في مجموعة «الأيام المضيئة» لكوليت الجوزي صفة لأيام تشرين النصر كما تقصد الكاتبة.

الليل والنهار: زمنان متناقضان جمع لا يمكن لأحدهما أن يلتقي بالآخر أن يرد معه في الوقت نفسه، كما لا يمكن أن يوجد أحدهما دون الآخر، ولذلك فهما دلالة على الحياة بتناقضاتها، أو بوجهيها المضيء والمعتم، الأبيض والأسود، حيث يرمزان إلى الخير مقابل الشر، أو الطمأنينة والأمان مقابل الخوف والمجهول، أو السكينة والهدوء مقابل الضجة والصخب. ومجموعة «حكايات الليل والنهار» لملك حاج عبيد، تضم ثلة من قصص الحياة بكل ما فيها من خير وشر، وحركة وسكون.

الأمس: مدلول زمني وظيفته الدلالية ذات علاقة بالماضي القريب (حقيقة أو مجازًا)، والأمس في مجموعة «حكاية من دفتر الأمس» لـ تيودورة إبراهيم، هو: حكاية من حكايات الماضي الذي غدا محصورًا بأحداثه بين دفتي دفتر يحتفظ بذاكرته وبذكرياته.

الغد: مدلول زمني له علاقة بالمستقبل الآتي، كما في مجموعة: «غدًا

نلتقي» لمنور فوال، حيث الغد هو اللقاء بالآخر، والإحساس بالسعادة والحياة الجديدة المأمولة.

الحين: «برهة من الزمن ممتلئة خطراً مشحونة بمعنى مشتق من علاقتها بالنهاية»[71]: والحين في مجموعة: «حين تنزع الأقنعة» لأنيسة عبود، تدل على اللحظة النهائية التي تفصل بين الزيف والحقيقة.

الزمن: مدلول لا علاقة له بالزمن بمعنى الوقت، إنما هو زمن يتعالق مع إحساس الإنسان الداخلي، لأن: «انسجامات الماضي والحاضر والمستقبل التي تسعى إليها الروح خارجة عن الزمن»[72].

كما انه مدلول يعبر عن عناصر روحية وإنسانية ذات حضور مكثف، نقول مثلاً: (زمن الصمت)، عندما يسيطر الصمت على حياتنا، أو عندما نستخدم الصمت لغة.

ونسمع بـ (زمن الوصل)، كما في قصيدة:

جادك الغيث إذا الغيث همى يا زمان الوصل في الأندلس[73]

وفي عنوان مجموعة: «زمن الحب الآخر» لغادة السمان، فإن المقصود بـ «زمن الحب الآخر» هنا، هو الحب الإنساني الذي تنتفي فيه المصالح والأنانية والأحقاد، الحب الإنساني الذي هو جزء من كيان الإنسان وماضيه وحاضره ومستقبله.

5 - عناوين المفارقة:

المفارقة irony صيغة بلاغية تؤدي غير وظيفة دلالية من خلال اعتمادها على الجمع بين المتناقضات والأضداد التي لا تجتمع حقيقة، وتؤدي صياغتها في تركيب واحد إلى ما يسمى بالمفارقة.

وللمفارقة أنواع عديدة منها: (اللفظية، المأساوية، الوجدانية، الفلسفية، مفارقة الأحداث، مفارقة الموقف....... وغيرها).

فالمفارقة اللفظية: مفارقة صريحة يُقصد بها غالباً عكس المعنى الظاهر، فهي تقوم على مدلولين نقيضين «الأول مدلول حر ظاهر، والثاني مدلول سياقي خفي»[74]، من أمثلتها:

«عيون لا ترى» لفلك حصرية: توجه هذه المفارقة الانتباه إلى ضرورة الرؤية والرؤيا، عندما جمعت بين العين التي تستدعي مباشرة وظيفة الرؤية، وبين عدم الرؤية حيث العين مصدر الرؤية ولا ترى.

ويقوم عنوان «سفينة بلا شراع» لغادة الهيب، أيضاً على مفارقة واضحة تخبر بأن السفينة التي لا تمتلك شراعاً يقودها، تضيع وسط الأمواج ولا تصل إلى غايتها، لأن قوة الحركة والدفع لديها قد انعدمت. وهو ما ينطبق على الحياة نفسها.

وكذلك عنوان «هرة لا تموء» لمسرة شاكر، دلالة جلية إلى المرأة التي تستسلم لقدرها وتفقد صوتها الذي يدافع عنها، ستبقى صامتة وتعدم وسيلة التعبير عن ذاتها، فتضيع ولا تستطيع أن تحقق شيئاً من رغباتها وحاجاتها.

هذه المفارقات اللفظية – جميعاً – وظيفتها التأكيد على الدلالة الحقيقية لمعنى كل لفظة حيث تظهر فعاليتها باللفظة النقيضة لها.

أما المفارقة الرومانسية: فهي المفارقة التي تحاول أن تخلق عالماً أكثر جمالية وأكثر إنسانية، ففي عنوان «ثلوج دافئة» لضياء قصبجي، مثنوية رومانسية، هي على النقيض من الحقيقة الواقعية، ولكنها صورة شعرية تحمل في طياتها كثيراً من الدلالات الرمزية، فالثلج في بياضه دليل النقاء والصفاء

والروح الطيبة، وهذه الروح الطيبة الصافية هي مبعث الدفء والحنان، وليس البرودة التي هي رمز التجمد وفقد حرارة الحب والعطف والوداد. وبذلك يكون الثلج الأكثر إيحاءً بالبرودة هو الأكثر دفئاً لأنه الأكثر نقاءً وصفاءً.

وفي عنوان «ورود لن تموت» لهيفاء بيطار، تحد لطبيعة الكائنات الحية التي لابد لها من نهاية وتخلد إلى الموت السرمدي، ولكن الورود التي لن تموت في هذا العنوان دلالة واضحة إلى أن الجمال والربيع والحياة الطاهرة لا تنتفي أبداً، والموت الفردي لا يعني أن الفناء سيلحق بجميع الورود، إذ إنها ستبقى ندية عطرة ترمز إلى الحب والحنان والجمال.

أما عنوان «المجد في الكيس الأسود» لنجاح إبراهيم، فإنه رمز للمفارقة المأساوية: فالمجد لا يكون إلا عالياً فوق الذرى والقمم الشماء، والرفعة والسمو من طبيعتها العُلا والارتقاء، والانطلاق إلى الفضاءات الواسعة، أما حينما يغلق على المجد في كيس أسود، فإن لذلك دلالته المأساوية التي تعبر عن انحدار القيم الإنسانية وسقوطها في مهاوي الرذيلة، وفي ذلك تنبيه إلى عدم الحفاظ على الشرف والقيم النبيلة سيؤدي بها إلى الفناء.

تحاول المفارقة في جوهرها، وبكل أنواعها: «التركيز على تناقضات العالم وجعل المفارقة وسيلة لكشفها وتعريتها»[75]، لتجاوزها وبناء عالم إنساني حقيقي. وهكذا تكون المفارقة صياغة لغوية في تركيب مجازي، ظاهره التناقض والتنافر، وجوهره علاقة حميمية قائمة على التناغم والانسجام، حيث تدعو إلى عكس ما تبوح به أحياناً، أو تصاغ في صورة شعرية استعارية، ترسم ملامح فنية لبنية فكرية، المقصود منها التسامي والارتقاء والانطلاق إلى عوالم فسيحة، لا تحيط بها أسوار الانحدار أو الظلم والجور.

ثانياً - اسـم المؤلـف:

يعد اسم المؤلف عتبة نصية هامة إذ إنه يمنح سلطة توجيه المتلقي/ القارئ، من خلال العلائق الجدلية التي تربط اسم المؤلف بنصه، فالمتلقي/ القارئ يستطيع أن يحدد هوية الجنس الأدبي الذي يبدع فيه المؤلف، كما يستطيع أن يحدد الخصائص الأسلوبية والفكرية لهذا المؤلف أو ذاك، ولاسيما إذا كان اسم المؤلف اسمًا معروفًا وله حضور على الساحة الثقافية والأدبية. بالإضافة إلى ما يمكن أن يشير إليه هذا الاسم من تعالقات ذهنية مع هوية المؤلف الجغرافية والتاريخية والجنسوية (ذكر أو أنثى)، وما يمكن أن يستحضره المتلقي/ القارئ عن المؤلف من خلال بيئته وانتماءاته وكتاباته، لأنها حتمًا ستؤثر في النص المنتج.

ومن هنا، فإن الاسم علامة ذات دال ومدلول، إذ تعرف الأشياء بالأسماء، وتكتسب الأسماء وجودها من خلال مسمياتها: «فالأسماء ليست مجرد مرآة للأشياء»[76]، بل هي الأشياء ذاتها، و: «الحقائق اللغوية لا تطابق الحقائق العقلية ولا الحقائق الخارجية، لأن للغة مقولاتها التي يقيم الإنسان فيها وجوده، والمسميات لا تبلغ قط مبلغ الأسماء»[77].

فمثلاً حين يُقرأ اسم نزار قباني، فإن الذهن يستحضر مباشرة هوية هذا الاسم التي تقول: إنه شاعر يكتب شعراً حداثياً أو ما يسمى بشعر التفعيلة، وإن شعره يتسم بالإباحية في أغلبه، كما أن له قصائد كثيرة مغناة.

وكذلك حين يُقرأ اسم نجيب محفوظ، يستحضر الذهن أنه روائي عربي حاز جائزة نوبل للآداب، وأن كتاباته تتسم بالتوغل في رصد البيئة المصرية، والحديث عن العادات والتقاليد.

أما اسم أحلام مستغانمي، فإنه يستحضر هويتها الجزائرية، كما

يستحضر روايتيها الذكوريتين: «ذاكرة الجسد» و«فوضى الحواس»، وأسلوبها الشاعري، ولغتها الشفافة.

على صعيد القصة القصيرة النسائية السورية، توجد أسماء تعد علامات بارزة، واضحة المنهج والرؤية، يمكن استشراف بعض المفاتيح التي تساعد على ولوج النص وقراءته من خلالها؛ منه اسم المؤلفة ألفة الإدلبي الذي يعدنا لقراءة نص شامي العادات واللغة. وكذلك يمكن أن يوحي اسم كل من ناديا خوست وكوليت الخوري إلى نص شامي البيئة والعادات واللغة، وإن بدرجات متفاوتة.

أما اسم المؤلفة كوليت الخوري، فإن علامته الفارقة هو شاعرية اللغة والموضوع والأسلوب، فهي: «لا تستطيع الانفلات من شاعريتها، لا في المضمون أو الأسلوب»[78].

بينما يعبر اسم المؤلفة اعتدال رافع عن حضور أنثوي، وكتابات منسوجة من الأحاسيس والمشاعر والأحلام، نابعة من الآم القهر والاستلاب والانغلاق القسري على الذات، نتيجة الظروف الاجتماعية السائدة.

أما اسم غادة السمان فإنه الحضور النسوي الحقيقي، والنص المبدع المفعم بالجرأة والفكر والفن في ذاكرة ما، أو المرأة المتمردة الخارجة عن قوانين القبيلة الذكورية، في ذاكرة أخرى.

وهناك بعض الأوصاف التي توضع قبل اسم المؤلف، مثل: الطبيبة، المحامية، المهندسة...، وهي أوصاف قد تؤثر على أسلوبية النصوص ومضموناتها، وتعطي دلالة من نوع ما للمتلقي/ القارئ، كالدلالة التي توحي إليها صفة الدكتورة للمؤلفة مية الرحبي، فصفة الدكتورة بمعنى الطبيبة توحي للمتلقي/ القارئ، بأنه ربما سيعثر في نصوصها على شخصيات تمتهن الطب والتمريض، أو أحداث تتحدث عن المرض والموت.

والدلالة التي توحي إليها صفة المحامية للمؤلفة ناديا الغزي، فصفة المحامية تجعل المتلقي/ القارئ يتخيل نصوصاً عن الجريمة والقتل والسرقة وغيرها. بالإضافة إلى عتبة العنوان الجانبي للعنوان الرئيسي: «من ملفات القضاء».

هذه الإشارات الدلالية التي يمتلكها الاسم، وإن كانت تختلف من متلقٍ إلى آخر - لو بقدر - إلا أنها عتبة نصية شديدة الأهمية لارتباطها الوثيق بالعنوان من جهة، وبأفكار النص ورؤاه وتوجهاته من جهة أخرى.

ثالثاً - الإهـــداء:

الإهداء عتبة نصية لا تنفصل دلالتها عن دلالة العنوان، أو اسم المؤلف، أو غيرها من عتبات النص، فهي عبارة عن إشارات دلالية ذات خاصية موازية لخاصية العنوان، أو النص، أو المؤلف.

والإهداء كما يعتبره عبدالفتاح الحجمري: «أحد المداخل الأولية لكل قراءة ممكنة للنص»[79]. فعتبة الإهداء تختلف عن عتبتي العنوان واسم المؤلف، في أنها لا تلزم جميع النصوص والمؤلفات، وفي عدم تعالق بعضها مع النص أو مع العنوان؛ إذ يتضح من خلال الإهداءات التي اطلعنا عليها في المجموعات القصصية القصيرة النسائية السورية أن للإهداء علامة حميمية بالمؤلف أولاً، وبنصه ثانياً.

يتخصص الإهداء في ثلاثة أنواع من الصيغ: الصيغ الخاصة، والصيغ العامة، والصيغ المشتركة بين الخاصة والعامة.

- صيغ الإهداء الخاصة:

تُعنى صيغ الإهداءات الخاصة بالتوجه إلى شخصيات ذات علاقة

حميمية بالمؤلف، من مثل الأب، الأم، الزوج، الحبيب، الأصدقاء، كما في إهداء مجموعة ملاحة الخاني «كيف نشتري الشمس».

«إلى زوجي صلاح ذهني».

أو إهداء مجموعة رباب هلال «دوائر الماء والأسماء»:

«إلى... أمي..... وأبي...».

أو إهداء مجموعة «الغبار» لسنية صالح، المهداة إلى ابنتيها:

«إلى شام وسلافة،

الطفلتين اللتين عمقتا وجودي..».

أو إهداء مجموعة مكدة بوظو «حب وأشياء أخرى»:

«إلى ماما وبابا الغاليين..

إلى أحمدي الحبيب، وهو يعرف نفسه جيداً..

إلى كل الذين طبعوا بصماتهم في ذاكرتي وقلبي ووجداني..

إلى كل من أحب..

أهدي هذا الكتاب».

أما في إهداء مجموعة «الاعتراف الأول» لكوليت بهنا، فإننا نلمح فيه أسلوباً ساخراً على الرغم من أنه إهداء خاص:

«لو لم يتزوج السيد نعيم بهنا – رحمه الله – بالسيدة عبلة الكريوجة،

لا كنت أتيت ولا كانت هذه المجموعة خرجت موقعة باسمي.

إليهما فقط إهدائي.. الأول

وتفضلا بقبول فائق الحب.. والحب..».

وإذا كان هذا الإهداء مستقلاً عن مضمون النص، إلا أنه موازٍ له في الأسلوب الساخر التهكمي الذي يطبع نصوص المجموعة بطابعه.

- صيغ الإهداء العامة:

تعنى صيغ الإهداءات العامة بالتوجه إلى المتلقي/ القارئ، أو الذات، أو النص، ففي إهداء مجموعة «عالم بلا حدود» لقمر كيلاني، توجه القاصة الإهداء إلى كل عربي فلسطيني، وهو إهداء يتعالق مع قصص المجموعة ذات الموضوع الوطني والهم الفلسطيني:

«إلى «فلسطيني» صغير.. صغير..

قضت عليه الحرب قبل أن يولد..

وإلى فلسطينيين آخرين صغار...

يولدون رغم الدم والنار والعذاب».

في حين تهدي غادة السمان مجموعتها «القمر المربع» إلى متخيل تطلق عليه صفة الحبيب:

«أهدي هذا الكتاب إلى حبيب

لم يغادرني يوماً اسمه الدهشة!».

وهو إهداء يتعالق مع ما يمكن أن يوحي إليه العنوان من غرائبية، وما يثير من دهشة.

أما الإهداء في مجموعتها «زمن الحب الآخر»، فإنه موجه إلى النسيان:

«إهداء ما..

أهدي هذا الكتاب إلى النسيان،

آملة أن يرفضه!..».

إن توجه الإهداء إلى النسيان هو توجه إلى الذاكرة، وبالتالي توجه إلى الإنسان كي لا ينسى (زمن الحب الآخر)، وفي مفارقة تمنح (زمن الحب الآخر) ذاكرة وجود حتى يعم الحب والخير والجمال، لأن الذكريات الجميلة هي وحدها التي يتمنى الإنسان ألا تُنسى أبداً.

- صيغ الإهداءات المشتركة:

تُعنى صيغ الإهداءات المشتركة بالتوجه إلى شخص أو أشخاص محددين، كما تُعنى بتواشج الإهداء مع عنوان المجموعة أو نصوصها، وبالتالي يشكل الإهداء وجهتي نظر متكاملتين، أو وجهة نظر واحدة. كما في إهداء مجموعة «ليل الغرباء» لغادة السمان:

«إليك..

يا من جعلتني أعي غربتي

لك، ولذكرى حكاية لم نعشها».

يتضمن هذا الإهداء حضوراً لمهدى إليه، خاص، مجهول، عبرت عنه القاصة بلفظة (إليك)، وهو إهداء يتعالق لفظياً مع العنوان «ليل الغرباء» بمفردة (الغربة)، ويتعالق معنوياً مع نصوص عمله من حيث الوعي الحاد (أعي)، بالاغتراب المادي والمعنوي، والإحساس بالفقد.

وكذلك نلمح هذا الإهداء المشترك في مجموعة: «أنا والمدى» لكوليت الخوري:

«إليه..

إلى الذي عانق المدى..

ثم ألقاه

عند حدود بيتي الصغير

ليجده في عينيّ

إليه.. أهدي هذا الأنا ومداه».

وهو إهداء ينم عن شاعرية وحميمية تتعالق معنويًا مع العنوان (أنا والمدى)، ومع نصوص المجموعة ذات الطابع الرومانسي المرهف، كما تتعالق لفظيًا مع مفردتي (أنا – المدى).

ونلاحظ أن هذا الإهداء مكتوب بخط يد المؤلفة، مما يوحي بالتواصل والألفة بين المرسل/ القاص، والمتلقي/ القارئ.

وترد مثل هذه الإهداءات المكتوبة بخط اليد في بعض المجموعات التي نحن بصدد دراستها، كما في إهداء مجموعة «جسد يحضن الحب ويبتعد» لضياء قصبجي، وهو إهداء طويل، يبلغ نحو الصفحة.

وإهداء مجموعة «رحيل المرافئ القديمة» لغادة السمان:

«أهدي هذا الكتاب إلى الرجل الذي أحب».

وتهدي نهلة السوسو مجموعتها «طقوس موت وهمي»:

«إلى «سفيرة» الحزينة.. أمي التي

لم يقنعها بريق كل نجوم السماء بأن في

الحياة ومضة فرح ولو عابرة..

إلى «بدور» التي اخترعت أقماراً

صغيرة وعلقتها في ليالي الأرق

والدموع».

يأتي هذا الإهداء الموجه إلى الأم موازياً لمضمون القصة التي تحمل عنوان المجموعة، فهي قصة تحكي حالة حزن ويأس تعانيها أم بسبب رحيل ابنها الوحيد، وتدخل كل يوم شعائر موت وهمي، فالنص يركز على موضوع الأم التي تتناسخ كالثمرة من البذرة وعلى معاناتها وحزنها، وكذلك الإهداء الذي يربط بين الأم والحزن.

لكن يبقى الأمل موجوداً في تتمة الإهداء، حيث بدور (إيحاء بالنور) والأمل كما في بقية النصوص.

أما مجموعة «الصفر» لاعتدال رافع المهداة:

«إلى توفيق:

في زمن لا يمت بصلة إلى الشعر والفروسية ونوق العصافير

تذبح الكلمات من رقابها كالنعاج..

فتخرج من مكان همسها متلجلجة النطق».

فإن الإهداء يتضمن مهدى إليه خاصًا، هو (توفيق)، ومن خلاله يأخذ الإهداء مستوى دلاليًا عامًا عن الزمن الذي لا يمت للشعر والفروسية ونوق العصافير، وهو بالتالي يتعالق مع عنوان المجموعة «الصفر» الذي يساوي العدمية، وزمن بلا شعر وحب وشجاعة هو زمن عدم = زمن الصفر.

وهكذا.. فإن الإهداء كعتبة نصية يستدعي سياقات مختلفة ومستويات دلالية عديدة، تختلف من نص إلى آخر، ومن مؤلف إلى آخر، ومن متلق إلى آخر.

الهوامش

1) عبدالفتاح الحجمري: «عتبات النص: البنية والدلالة»، منشورات الرابطة، الدار البيضاء، 1996، ص ص 16-17.

2) ابن منظور: «لسان العرب»، الجزء التاسع، مادة عنن، دار إحياء التراث العربي، مؤسسة التاريخ العربي، بيروت، طبعة منقحة، 1996، ص 441.

3) المصدر نفسه، ص 441.

4) المصدر السابق، ص 447.

5) محمد فكري الجزار: «العنوان وسيموطيقا الاتصال الأدبي»، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1998، ص 40.

6) صلاح فضل: «نظرية البنائية في النقد الأدبي»، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط 3، 1985، ص 306.

7) ضياء قصبجي: «جسد يحضن الحب ويبتعد»، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1981.

8) محمد فكري الجزار: «العنوان وسيموطيقا الاتصال الأدبي»، ص 74.

9) كوليت الخوري: «أنا والمدى»، دار الفارسة، دمشق، ط 2، 1983.

10) سعاد القادري: أنا و12 قصة، مطبعة الاتحاد، دمشق، 1995.

11) نهلة السوسو: «طقوس موت وهمي»، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1995.

12) قمر كيلاني: «الصيادون ولعبة الموت» اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1978.

13) محمد فكري الجزار: «العنوان وسيموطيقا الاتصال الأدبي»، ص 91.

14) سمير المرزوقي و(جميل شاكر): «مدخل إلى نظرية القصة: تحليلاً وتطبيقاً»، الدار التونسية للنشر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، سلسلة علامات، 1985، ص 118.

15) قمر كيلاني: «المحطة»، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1987.

16) سلمى الحفار الكزبري: «الغريبة»، مكتبة أطلس، دمشق، 1966.

17) ملك حاج عبيد: «الغرباء»، دار الحوار، اللاذقية، 1992.

18) ملك حاج عبيد: «قال البحر»، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1985.

19) ألفة الإدلبي: «ويضحك الشيطان»، دار طلاس، دمشق، ط 2، 1991.

20) أم عصام (خديجة الجراح النشواتي)، دار الثقافة، دمشق، 1960.

21) نجاح العطار و(حنا مينة)، «من يذكر تلك الأيام»، وزارة الثقافة، دمشق، 1974.

22) ملاحة الخاني: «كيف نشتري الشمس»، بالتعاون مع اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1978.

23) محمد فكري الجزار: العنوان وسيموطيقا الاتصال الأدبي»، ص 55.

24) سميرة بريك: «أحزان شجرة الليمون»، دار المسيرة، بيروت، 1987.

25) نجاح إبراهيم: «المجد في الكيس الأسود»، دار مجلة الثقافة، دمشق، 1992.

26) ابن منظور: «لسان العرب»، الجزء 13، مادة مجد، ص 28.

27) اعتدال رافع: «امرأة من برج الحمل»، وزارة الثقافة، دمشق، 1986.

28) محمد فكري الجزار: العنوان وسيموطيقا الاتصال الأدبي»، ص 32.

29) حسين خمري: «ما تبقى لكم: العنوان والدلالات»، الموقف الأدبي، دمشق، العدد 215-216)، 1989، ص 70.

30) غادة السمان: «عيناك قدري»، منشورات غادة السمان، بيروت، ط 10، 1993.

31) غادة السمان: «عيناك قدري»، ص 12.

32) المصدر نفسه، ص 19.

33) المصدر نفسه، ص 13.

34) المصدر نفسه، ص 20.

35) سلوى الخير: «خيول الذاكرة السوداء»، دار الحوار، اللاذقية، 1993.

36) سلوى الخير: «خيول الذاكرة السوداء»، ص 37.

37) أميمة الخش: «انعتاق»، دار المستقبل، دمشق، 1995.

38) أميمة الخش: «انعتاق»، ص 123.

39) مية الرحبي: «امرأة متحررة للعرض»، دار الأهالي، دمشق، 1995.

40) مية الرحبي: «امرأة متحررة للعرض»، ص 47.

41) ملاحة الخاني: «العربة بلا جواد»، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1981.

42) المصدر نفسه، ص 103.

43) هيام المفلح: «صفحات من ذاكرة منسية»، دانة، دمشق – بيروت، 1989.

44) المصدر نفسه، ص 15.

45) المصدر السابق، ص 16.

46) عبدالفتاح الحجمري: «عتبات النص»، ص 20.

47) محمد فكري الجزار: العنوان وسيموطيقا الاتصال الأدبي»، ص 96.

48) غادة السمان: «القمر المربع» منشورات غادة السمان، بيروت، 1994.

49) أم عصام (خديجة الجراح النشواتي): «إليك»، دار الأجيال، دمشق، 1970.

50) مقبولة الشلق: «قصص من بلدي»، المطبعة العمومية، دمشق، 1978.

51) ضياء قصبجي: «إيحاءات»، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1995.

52) نهلة السوسو: «سوار دالية»، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1992.

53) وصال سمير: «ليست جريمتي»، [د.ن]، دمشق، 1993.

54) صلاح فضل: «شفرات النص»، دار الفكر للدراسات، القاهرة، 1995، ص 208.

55) محمد فكري الجزار: العنوان وسيموطيقا الاتصال الأدبي»، ص 70.

56) رباب هلال: «ترانيم بلا إيقاع»، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1995.

57) هيفاء بيطار: «ورود لن تموت»، دار المنارة، اللاذقية، 1992.

58) غاستون باشلار: «جماليات المكان»، ترجمة: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت، ط 2، 1984، ص 6.

59) خالد حسين حسين: «شعرية المكان في الرواية الجديدة: «الخطاب الروائي لإدوار نموذجاً»، كتاب الرياض، مؤسسة اليمامة الصحفية، 2000، ص 413.

60) غاستون باشلار: «جماليات المكان»، ص 392.

61) ناديا خوست: «أحب الشام»[د.ن]، دمشق، 1967.

62) اعتدال رافع: «مدينة الإسكندر»، وزارة الثقافة، دمشق، 1980.

63) ناديا خوست: «في القلب شيء آخر»، وزارة الثقافة، دمشق، 1979.

64) سعاد القادري: «على حافة الحلم»، [د.ن]، [د.م]، 1992.

65) جمال الدين الخضور: «زمن النص»، دار الحصاد، دمشق، 1995، ص 148.

66) شاكر النابلسي: «جماليات المكان في الرواية العربية»، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1994، ص 21.

67) أنيسة عبود: «حريق في سنابل الذاكرة»، دار الحصاد، دمشق، 1994.

68) خيري دومة: «تداخل الأنواع الأدبية في القصة المصرية القصيرة»، 1960-1990، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1998.

69) هانز ميرهوف: «الزمن في الأدب»، ترجمة: أسعد رزوق، مراجعة: العوضي الوكيل، مؤسسة سجل العرب ومؤسسة فرانكلين للطباعة، القاهرة – نيويورك، 1972، ص 10.

70) غادة السمان: «ليل الغرباء»، منشورات غادة السمان، بيروت، ط 8، 1989.

71) فرانك كرمود: «الإحساس بالنهاية: دراسات في نظرية القصة»، ترجمة: عناد غزوان إسماعيل وجعفر صادق الخليلي، دار الرشيد للنشر، وزارة الثقافة والإعلام، العراق، 1979، ص 55.

72) المصدر نفسه، ص 97.

73) ديوان لسان الدين بن الخطيب: تحقيق: محمد مفتاح، الجزء الثاني، دار الثقافة، الدار البيضاء، 1989، ص 792.

74) خالد سليمان: «المفارقة والأدب: دراسات في النظرية والتطبيق»، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان – الأردن، 1999، ص 26.

75) خالد سليمان: «المفارقة والأدب: دراسات في النظرية والتطبيق»، ص 35.

76) لطفي عبدالبديع: «ميتافيزيقا اللغة»، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1997، ص 40.

77) المصدر نفسه، ص 40.

78) عدنان بن ذريل: «أدب القصة في سورية»، دار الفن الحديث العالمي، 1966، ص 411.

79) عبدالفتاح الحجمري: «عتبات النص»، ص 30.

مصادر البحث

1) إبراهيم، تيودورة: «حكاية من دفتر الأمس»، دار كندة، دمشق، 1994.

2) إبراهيم، نجاح: «المجد في الكيس الأسود»، دار مجلة الثقافة، دمشق، 1992.

3) الإدلبي، ألفة: «قصص شامية»، دار طلاس، دمشق، ط 2، 1992. «ويضحك الشيطان»، دار طلاس، دمشق، ط 2، 1991.

4) أم عصام: (خديجة الجراح النشواتي): «إليك»، دار الأجيال، دمشق، 1970. «ذاكر ياترى»، دار الثقافة، دمشق، 1960.

5) بريك، سميرة: «أحزان شجرة الليمون»، دار المسيرة، بيروت، 1987.

6) بهنا، كوليت: «الاعتراف الأول»، دار كنعان، دمشق، 1995.

7) بوظو، مكده: «حب وأشياء أخرى»، دار المجد، اللاذقية، 1990.

8) بيطار، هيفاء: «ورود لن تموت»، دار المنارة، اللاذقية، 1990.

9) حاتم، دلال: «العبور من الباب الضيق»، وزارة الثقافة، دمشق، 1979.

10) حاج عبيد، ملك: «حكايات الليل والنهار»، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1994. «الغرباء»، دار الحوار، اللاذقية، 1992. «قال البحر»، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1985.

11) حصرية، فلك: «عيون لا ترى»، [د.ن]، [د.م]، 1981.

12) الحفار الكزبري، سلمى: «الغريبة»، مكتبة أطلس، دمشق، 1966.

13) الخاني، ملاحة: «امرأة ملونة»، وزارة الثقافة، دمشق، 1987. «القرية بلا جواد»، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1981. «كيف نشتري الشمس»، بالتعاون مع اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1978.

14) الخش، أميمة: «انعتاق»، دار المستقبل، دمشق، 1995.

15) الخوري، كوليت: «الأيام المضيئة»، دار طلاس، دمشق، 1984، «أنا والمدى»، دار الفارسة، دمشق، ط 2، 1993. «الكلمة الأنثى»، مطبعة زهير البعلبكي، بيروت، 1962.

16) خوست، ناديا: «أحب الشام»، [د.م]، دمشق، 1967. «في سجن عكا»، وزارة الثقافة، دمشق، 1984. «في القلب شيء آخر»، وزارة الثقافة، دمشق، 1979.

17) الخير، سلوى: «خيول الذاكرة السوداء»، دار الحوار، اللاذقية، 1993.

18) الدانا، ندى: «عند النافذة»، بالتعاون مع اتحاد الكتاب العرب، حلب، 1994.

19) رافع، اعتدال: «امرأة من برج الحمل»، وزارة الثقافة، دمشق، 1986. «مدينة الإسكندر»، وزارة الثقافة، دمشق، 1980.

20) رحبي، مية: «امرأة متحررة للعرض»، دار الأهالي، دمشق، 1995.

21) سليمان، مها: «أيام الحب»، دار مجلة الثقافة، دمشق، 1994.

22) السمان، غادة: «رحيل المرافئ القديمة»، منشورات غادة السمان، بيروت، ط 7، 1992. «زمن الحب الآخر»، منشورات غادة السمان، بيروت، 1978. «عيناك قدري»، منشورات غادة السمان، بيروت، ط 10، 1993. «القمر المربع»، منشورات غادة السمان، بيروت، 1994. «ليل الغرباء»، منشورات غادة السمان، بيروت، ط 8، 1989.

23) سمير، وصال: «ليست جريمتي»، [د.ن]، دمشق، 1993.

24) السوسو، نهلة: «سوار دالية»، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1992. «طقوس موت وهمي»، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1995.

25) شاكر، مسرة: «هرة لا تموء»، مطبعة كرم، دمشق، 1993.

26) الشلق، مقبولة: «قصص من بلدي»، المطبعة العمومية، دمشق، 1978.

27) عبود، أنيسة: «حريق في سنابل الذاكرة»، دار الحصاد، دمشق، 1994. «حين تنزع الأقنعة»، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1991.

28) عتو، وليدة: «رحلة في قطار العمر»، دار الكنوز الأدبية، [د.م]، 1992.

29) العطار، نجاح (وحنا مينة): «من يذكر تلك الأيام»، وزارة الثقافة، دمشق، 1974.

30) فوال، منور: «غداً نلتقي»، الدار القومية، الكتاب الماسي، مصر، 1959.

31) القادري، سعاد: «أنا و12 قصة»، مطبعة الاتحاد، دمشق، 1995. «على حافة الحلم»، [د.ن]، [د.م]، 1992.

32) قصبجي، ضياء: «التوغل في عمق الغابة»، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1984. «جسد يحضن الحب ويبتعد»، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1981. «ثلوج دافئة»، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1991. «العالم بين قوسين»، دار الأجيال، دمشق، 1972.

33) كيلاني، قمر: «اعترافات امرأة صغيرة»، وزارة الثقافة، دمشق، 1980. «امرأة من خزف»، دار

الأنوار، دمشق، 1980. «الصيادون ولعبة الموت»، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1978، «العالم بلا حدود»، وزارة الإعلام، مدينة الثقافة العامة، مطبعة الإرشاد، بغداد 1972. «المحطة»، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1987.

34) مسالمة، إنعام: «الكهف»، دار الأجيال، دمشق، 1973.

35) المفلح، هيام: «صفحات من ذاكرة منسية»، دانة، دمشق – بيروت، 1989.

36) هلال، رباب: «ترانيم بلا إيقاع»، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1995.

37) الهيب، غادة: «سفينة بلا شراع»، [د.ن]، دمشق، 1982.



النص الموازي:
آفاق المعنى خارج النص

أحمـــد المنـــادي

نقصد بالنص الموازي ما يصطلح عليه حديثًا بعتبات النصوص. وقيل جاء في لسان العرب مادة عتب: العتبة أسكفة الباب التي توطأ، وقيل العتبة العليا، والجمع عتب وعتبات. وعتب الدرج مراقيها إذا كانت من خشب، وكل مرقاة منها عتبة. وتلتقي الدلالة اللغوية للفظ مع الدلالة الاصطلاحية في الدراسة الأدبية من حيث الإشارة إلى وجود شيء يعتبر ممرًا إلى هدف ما من جهة، ثم التدليل على وظيفة العتبة التي هي المساعدة على المرور في الدرج من جهة أخرى. والمعنى نفسه ينطبق على استعمال اللفظ في التداول الأدبي والنقدي. على أن «العتبات» مصطلحاً - ترجمة تقريبية لمصطلح «paratexte» - ظهر في الدراسات النقدية الحديثة في الغرب، ويطلق هذا الاصطلاح «العتبات»، أو «النصوص الموازية»، على جملة عناصر تحيط بالنص أو المؤلَّف (بفتح اللام)، بمثابة بيانات، إما توضيحية أو توجيهية أو مرجعية أو تجنيسية، ويدخل فيها العنوان، والمقدمة وبيانات النشر...

إن أهمية هذه العناصر تكمن في أن استيعابها وتحليلها يمثل القنطرة الأساس لولوج عالم النص أو المؤلف. فهي من مفاتيح النصوص، وبذلك «تشكل

نظاماً إشاريًا ومعرفيًا لا يقل أهمية عن المتن الذي يحفزه أو يحيط به، بل إنه يؤدي دورًا مهمًا في نوعية القراءة وتوجيهها. إن الاهتمام بهذا النظام المعرفي ليس غريباً عن ميدان الدراسات الأدبية، بل إنه يشكل مبحثًا أساسيًا في مجال تحقيق النصوص ونشرها، إذ المحقق ملزم بالعناية الشاملة بالنص، بدءًا من اسم صاحبه وانتهاء بصنع الفهارس ووضع الاستدراكات والتذييلات وما إلى ذلك»[1].

لم ينشغل القدماء كثيرًا بهذا النظام المعرفي، الشيء الذي افقد تراثنا – خاصة الأدبي – تصورًا نظريًا واضحًا في الموضوع، ومع ذلك فإنهم لمسوا أهمية هذا الجانب، فكانت منهم إشارات لطيفة إليه. وربما كان السبب المباشر في ذلك طبيعة التداول الأدبي قديماً والذي هيمن عليه الأداء الشفهي. لقد حرص المؤلفون قديمًا على توافر مصنفاتهم على شروط أساسية أوردها «المقريزي» في كتابه «المواعظ»، حيث قال: «اعلم أن عادة القدماء من المعلمين قد جرت أن يأتوا بالرؤوس الثمانية قبل افتتاح كل كتاب، وهي: الغرض، والعنوان، والمنفعة، والمرتبة، وصحة الكتاب، ومن أي صناعة هو، وكم فيه من أجزاء وأي أنحاء التعاليم المستعملة فيه»[2]، هي شروط ترقى بالنص إلى مستوى عال في التلقي، وتضمن تماس حبل التواصل بين المصنف والمتلقي. وفي السياق نفسه يدخل حديث النقاد قديماً حول مقدمات النصوص والخطب وخواتمهما وأهمية ذلك في عملية التلقي. وكل ذلك يحتاج إلى تجميع ودراسة قصد بناء نظرية عربية أصيلة في الموضوع.

إن التطور الهائل الذي عرفته الحقول المعرفية حديثًا، وبخاصة الدراسات اللسانية، والأبحاث السيميائية، ونظريات التلقي والتواصل، والشعريات بمختلف مشاربها، كان لها تأثير كبير في المقاربات الأدبية والنقدية الحديثة. فجعلها تولي اهتمامًا واسعًا لما همش قديماً، فكان من نتائج ذلك تأسيس خطاب نظري وتطبيقي حول عتبات النصوص، أو النصوص الموازية/ الملحقة. ولعل قصب

السبق في هذا الباب كان للناقد الفرنسي «جيرار جنيت»، ونقصد هنا صياغة تصور نظري كامل لموضوع العتبات، وذلك في كتابه: «عتبات» الصادر سنة 1987.

لقد بحث «جيرار جنيت»، في أنماط التلفظ والأجناس الأدبية، وشبكة العلاقات والتعالقات بين الخطابات فخلص إلى أن ثمة مقولات تضبط التعالقات النصية، أطلق عليها «التعالي النصي» «trastexualité»، يقول: «إن موضوع الشعرية كما قلت قبل فترة، ليس هو النص باعتبار تفرده وتميزه (فهذه بالأحرى مهمة النقد)، بل موضوعها هو «جامع النص» l'architexte، أو إذا شئنا القول «النصية الجامعة للنص» (...) أي مجموع الأصناف العامة أو «المتعاليات» (...) les transcendantes التي تجعل أي نص متميزًا. والأجدر أن أقول اليوم وبسعة أكبر، بأن هذا الموضوع هو «التعالي النصي» transcendantes الذي أعرفه مسبقاً، وبطريقة مجملة، بـ: كل ما يجعل النص في علاقة ظاهرة أو خفية مع نصوص أخرى»[3].

صنف جنيت التعالي النصي إلى:

1 – التناص «intertextualité»، وهو اصطلاح وضعته «جوليا كريستيفا»، ويعرفه بكونه «علاقة حضور متزامن بين نصين أو عدة نصوص عن طريق الاستحضار وفي غالب الأحيان بالحضور الفعلي لنص داخل آخر»[4] سواء كان استشهادًا أو سرقة أدبية أو تلميحًا.

2 – المناص pratexte: وهو الصنف الذي يهمنا في هذا القسم الأول من البحث ويرتبط عند «جنيت»، بما يسميه النص الموازي، أي كل ما يدخل في محيط النص الأصلي وأحوازه، ويمثله: «العنوان – العنوان الفرعي – العنوان الداخلي – الديباجات – التذييلات – التنبيهات – التصدير – الحواشي الجانبية – الحواشي السفلية – الهوامش المذيلة للعمل – العبارة التوجيهية

– الزخرفة (...) الرسوم – نوع الغلاف وأنواع أخرى من إشارات الملاحق، والمخطوطات الذاتية والغيرية التي تزود النص بحواش مختلفة، أحيانًا بشرح رسمي وغير رسمي»..

3 – الميتناص metatexte: «وهو بكل بساطة علاقة التفسير والتعليق التي تربط نصاً بآخر يتحدث عنه، دون الاستشهاد به أو استدعائه بل يمكن أن يصل الأمر إلى حد عدم ذكره»(5).

4 – النص اللاحق أو التعلق النصي hypertextualité: ويقصد به «كل علاقة تجمع نصاً (ب) الذي سأسميه نصًا متفرعًا، بنص سابق (أ) سأسميه نصًا أصلاً، يلقح منه بطريقة مغايرة لتلك التي نجدها في التفسير»(6) ويتم هذا التعالق عن طريق التحويل والمحاكاة.

5 – النصية الجامعة أو معمارية النص Arxhitextualité: «يتعلق الأمر هنا بعلاقة صماء تمامًا، بحيث لا يقاطع – على الأكثر – إلا مع إشارة واحدة من إشارات النص الموازي التي لها طابع صناتي خالص»(7) وهنا يصير تحديد جنس النص من مهمة التلقي أو الناقد.

وتعد النصوص الموازية من أهم القضايا التي انشغل بها «جيرار جنيت» وهو بصدد بحث الشعرية ومفاهيمها، فخصص لذلك كتابًا مستقلاً بلور فيه خلاصاته في الموضوع، «عتبات». قدم إجابات مفصلة عن الأسئلة التي تطرحها قضايا «المناص» فعرف هذا الأخير قائلاً: «هو ما يصنع به النص من نفسه كتابًا ويقترح ذاته بهذه الصفة على قرائه، وعموماً على الجمهور»(8) ويقر أهمية النص الموازي معتبرًا إياه نصًا «النص الموازي هو نفسه نص»(9) وإذ هو كذلك فلا مفر لدراسة النصوص الموازية واستكشاف خباياها الدلالية والوظيفية. إنه من الأسئلة بدون أجوبة «ولم يوجد نص بدون نص مواز»(10)، لقد قسم «جنيت» في كتابه هذا النص الموازي إلى نوعين:

– النص الملحق المباشر أو القريب من النص الأصلي «péritexte» ويدور حول النص وفي فلكه، ويشمل المقدمات، الحواشي الفهارس، العناوين الصور...

– النص الملحق غير المباشر أو البعيد «épitexte»، وبينه وبين النص الأصلي مسافة معينة، يشمل: المراسلات الصحفية، الاستجوابات، الندوات، قراءات نقدية، ملاحظات...

فالنص الأول يدخل في المنطقة التي توجد تحت مسؤولية الناشر تحصر مظاهره في: الغلاف، الصفحة الأولى، التنضيد الطباعي، الحجم، المقدمة، الهوامش... أما النص الثاني فحيزه يوجد خارج الكتاب.

ويمكن تلخيص ما سبق ذكره في الخطاطة الآتية:

الشعرية: التعالي: النصي:
– التناص itertextualité
– المناص partexte (النص الموازي)
– الميتناص metatexte
– التعليق النصي hyperytexte
– معمارية النص archetexte

– النص الملحق المباشر péritexte المقدمات، الحواشي، الفهارس، الإهداء، بيانات النشر، العناوين، الصور

– النص الملحق غير المباشر épitexte قراءات نقدية، استجوابات، تعليقات

وسنلقي الضوء في هذا المقال على مكوني المقدمات والعناوين لبيان أهميتهما في هذا الباب:

1 - المقدمة خطاب حول النص:

تعد المقدمات منطلقاً لفهم تصورات الكتاب والأدباء، بما هي عتبة وخطاب أساس لبسط المفاهيم والأطر النظرية الخاصة بالإبداع والكتابة والتأليف. وعليه فاختياره في الدراسة اختيار قصدي قائم على الوعي بالإرث المعرفي النظري والتطبيقي الذي برهن على أهمية هذا الخطاب ودوره في تفكيك شعرية النص، بل المكونات المؤطرة للتجربة الشعرية عمومًا. ولعل الدراسات في هذا الجانب لاتزال قليلة، إذا ما قورنت بما حظي به النص كبنية، أو المؤلف، أو القارئ من اهتمام.

إن المقدمة عموماً يمكن أن تتموقع في بداية النص/ المؤلف، أو في نهايته، واختيار موقع دون آخر أمر غير بري، يستند فيه صاحب النص إلى مبررات فنية أو مسوغات جمالية. ويعتبر «جيرار جنيت» المقدمة «كل أنواع النصوص المهدة لنص ما أو الملحقة به، والتي هي بمثابة خطاب حول هذا النص»[11]، إنها ممارسة مرتبطة بوجود المؤلف غير منفصلة عنه، توجد حول النص وتدور في فضاء المصنف وليس خارجه، وهي بذلك جزء من النص تمده بقوة قصدية وظيفية تصير ملازمة له. ولابد أن نحترز من الخط بين المقدمة والمدخل. فقد أشار «جاك دريدا» إلى ضرورة التمييز بينهما على اعتبار تباين وظائفهما وطبيعتهما[12]. فالمدخل يرتبط بالنص/ المؤلف ارتباطًا نسقيًا غير متأثر بالطبعات وتواريخها، ويعالج قضايا وإشكالات ذات صلة بهندسة النص ومنطق بنائه، على خلاف المقدمات التي تزداد بتعدد الطبعات، وتختلف من طبعة إلى أخرى مما يجعلها محكومة بالبعد التاريخي، مستجيبة لمتطلبات سياقية وتداولية. وللعنصر الزمني أهمية في وضع المقدمات، التي تكون متأخرة بالنظر إلى تعدد طبعات النص، تكون أكثر غنى وإفادة، يستدرك فيها المقدم أمورًا جديدة كما يستجيب فيها لإشكالات تولدت عن تداول النص وتأويله من قبل القراء. فكما أن المقدمات تتعدد حسب الطبعات، فإن المقدم ليس ضروريًا أن يكون واحدًا، بل

نجد من النصوص ما تلحق به أكثر من مقدمة واحدة حسب المقدمين. إن المقدم من خلال خطابه يركز على قول ما لا يستطيع الكاتب قوله «فيتصرف كصوت ثان يربط علاقة لغوية خاصة بالمؤلف والقراء»[13]، أما قارئ النص فهو نفسه متلقي المقدمة، يفترض فيه أن يقوم بتحيين خطاب المقدمة وفق مقتضيات التلقي وقوانين سنن القراءة.

إن المقدمة خطاب موجه نحو النص والقارئ، قصد بناء، أو تحديد نمط من القراءة المتوخاة، وهذه الوظيفة التوجيهية جزء من استراتيجية المقدم في تحديد علاقة القارئ بالنص.

وتختلف وظائف المقدمات باختلاف طبيعة كل مقدمة، كما تكون محكومة باعتبارات مكانية وزمانية وبطبيعة المرسل، فإذا كان المرسل صاحب النص، فإن وظيفة مقدمته ستركز على تقديم قراءة تأويلية من جهته، وإذا كان غير صاحب النص، فإنها ستكون بمثابة مشروع لتأويل نقدي غيري، في ضمان قراءة حسنة للنص، هذه الوظيفة البسيطة أعقد مما يمكن تخيله فيها، لأنها تسمح بالتحليل إلى فعلين... الوصول إلى قراءة، ثم الوصول إلى أن تكون هذه القراءة حسنة[14] فالوصول إلى «قراءة» يعتبر حسب «جيرار جنيت» هدفاً أدبياً يجيب عن سؤال لماذا، أي يرتبط بسؤال الكيف، أي إخبار القارئ بتشكل النص وتكوينه، واختيار القراءة، والإشارات إلى السياق العام للديوان، وذلك كله قبل تقييم النص، إنه إمساك بيد القارئ وتوجيهه نحو معرفة، لماذا وكيف ينبغي له قراءة النص، فالمقدمة إذن تمنح للقارئ منهج قراءة المؤلف.

ويحصر «جاك دريدا» في السياق نفسه، وظائف المقدمة باعتبارها ما يتبقى من الكتابة في الكشف عن نموذج لإنتاج الجنس الذي تتحدث عنه، وفي الآن نفسه تحاول تقديم نموذج لقراءة هذا الجنس[15] إنها خطاب للمساعدة وتعليم إعدادي للكتاب المثالي لا يخرج عن كل ما يهيئ القارئ نحو معرفة أو ممارسة شيء ما نحو النص، خصوصًا وإنها متموضعة في مستهل المؤلف/

النص ممهدة له، تحينه، وتتعمد إلى الإخبار عنه. إنها قول أو خطاب واصف يقدم نفسه «كهرمينوطيقا أولية» – بتعبير «dominique Julien» تطرح سلطة المؤلف – القارئ، وتجعل نفسها صلة وصل بين الآلة الكاتبة صاحب سلطة النص، وبين القارئ المفترض، تساعد في التعرف على محيط النص والإلمام بمقاصد مؤلفه وكيفية تلقيه من قبل القراء.

إن ممارسة هذا الخطاب أصيلة في الثقافة العربية، تكاد تشكل شكلاً ثقافياً قائماً بذاته، تظهر تجلياته في مقدمات المصنفات والرسائل. ولقد دأب الشعراء قديمًا على تقديم دواوينهم الشعرية «ولربما كان أبو العلاء المعري من بين أوائل الشعراء العرب القدماء الذين وضعوا تقديماً، ونذكر هنا تقديمه لكل من «سقط الزند» و«لزوم ما لا يلزم»، وهي السنة التي اتبعها شعراء آخرون عبر العصور المتوالية»[16]. كما أن الكثير من النقاشات النظرية التي ميزت تاريخ الشعر العربي وبخاصة الحديث منه والمعاصر، كان مسرحها مقدمات دواوين الشعراء، فطالما وجد الشعراء والنقاد على السواء المقدمات مجالاً أرحب لبسط آرائهم حول القضايا الأدبية والنقدية، فتتحول بعدها المقارعة الأدبية إلى صفحات الجرائد والمجلات والكتب. ولربما اعتبرت مقدمة ديوان واحد حربًا أدبية معلنة في وجه مدرسة شعرية أو اتجاه نقدي، حتى إن بعضهم – وهو يكتب مقدمة ديوانه – خشي أن يساء فهمه، فقال «لا أكتب هذه المقدمة لأحدد الشعر (...) أو لأجيء بنظرية أتعصب لها وأعلن لأجلها حربًا»[17] إنها إشارة ضمنية إلى أهمية المقدمات وخطورتها في تاريخ الأدب عمومًا.

ونستحضر هنا مقدمة خليل مطران لـ «ديوان الخليل» المعنونة بـ «بيان موجز»، وهي بمثابة بيان حول ما أسماه نقاده بالشعر العصري، ومقدمة نازك الملائكة لديوانها التي ركزت فيها على الإبدال الجديد الذي تبنته في رسم معالم القصيدة المعاصرة، وناجي علوش مقدمًا لديوان بدر شاكر السياب، مفصلاً

ملامح شخصيته والتحولات الفكرية والاجتماعية التي عرفها الشاعر، ثم ما ميز تجربته الشعرية ضمن نسق القصيدة العربية الحديثة.

إن المقدمات باعتبارها خطاباً لا تكون دائماً من إنتاج صاحب الأثر الأدبي. بل هناك من الدارسين من يعتقد أن الشاعر ليس في مقدوره أن ينظر للكتابة الشعرية، وأنه «أنأى ما يكون عن التنظير لتجربته الشعرية، وأبعد ما يكون عن بسط خلفية تصورية لبناء الشعر عنده. ليس في مقدوره، حتى ولو رغب في ذلك، أن يقدم جهازًا نظريًا لممارسته، ولا أن يطرح المداميك التي تتأسس عليها أصولها، ولا أن يجنح إلى تقمص دور نقدي يشرح في إطاره مغامرته الشعرية»[18]. فكما تكون هناك مقدمات غيرية، أي التي يكتبها غير صاحب النص، تكون ثمة متون شعرية وإبداعية خالية من المقدمات مما يطرح تساؤلاً عن علة ذلك، هل لأن أصحابها عاجزون عن الحديث عن تجربتهم الشعرية أو لأنهم يرفضون طرح وساطة بين النص ومتلقيه، ومن ثم الدهشة الجمالية للأثر الفني في أفق انتظار المتلقي دون وساطة، كما هو مذهب «ياوس» و«إيزر» في نظريتهما حول جماليات التلقي. يبدو أن المقدمات قد تساهم في تأطير الأعمال الإبداعية، لكن في الآن نفسه تفقد هذه الأعمال بعضاً من حرارتها «وتنتج وساطة غير مرغوب فيها بين المبدع والمتلقي، بل تمعن في إحكام المسافة بين الشاعر والقارئ إذا كان المقدم ديوانًا، ومن ثمة يميل كثير من الشعراء إلى جعل الملاقاة فجائية أو صدامية، وفي الحالتين معاً لن يحدث إلا انغمار في النص أو إدبار عنه»[19].

تمثل مقدمة الأثر الأدبي وثائق ذات أهمية في مجال نظرية النوع الأدبي الذي ينتمي إليه هذا الأثر، وتتضمن بعضًا من عناصرها كتعريف النوع وتحديد تقنيات الكتابة واستراتيجيتها، ووظيفة الأدب وموقعه الاجتماعي والتاريخي، وتساعد في التعرف على الشروط الإيديولوجية للإنتاج الأدبي. وبتعبير «فيليب

لوجون، تصنع «ميثاقًا تمهيديًا» يعطي للنص بعده التداولي، وتنشئ له محيطًا تنتظمه إيضاحات وشروح يعسر على القارئ العادي الإحاطة بها. ونشير إلى أن المقدمات أصناف وأنواع متعددة منها:

أ – مقدمات تقريضية تعرف بالديوان الشعري أو صاحبه دون أن تقتحم عوالمه.

ب – مقدمات نقدية تفتح حوارًا مباشرًا مع المتن الشعري في الديوان وذلك بدراسة مكوناته الموضوعاتية والفنية وما إلى ذلك.

ج – مقدمات شعرية، وهي التي تقدم للنص من جنسه، فتكون بمثابة قصيدة شعرية أو أبيات منها لصاحب الديوان أو لغيره.

د – مقدمات موازية، وتكون مستقلة عن المتن الشعري تمامًا.

إن تعداد أنواع المقدمات يقتضي تعددًا في الوظائف التي تؤديها هذه المقدمات، ويمكن تحديدها في:

أ – وظيفة تعريفية: تنبيهية حيث يتم التعريف بالديوان الشعري أو بصاحبه، أو بانتماء الشاعر ومسقط رأسه، أو بأسباب تأليفه.

ب – وظيفة تحليلية: وتخص المقدمات التي تدخل في تحليل بعض الدلالات للقصائد....

ج – وظيفة توجيهية: تحدد وجهة التأويل والقراءة كتحليل عنوان الديوان وشرحه.

د – وظيفة تجنيسية وجمالية: تحدد جنس المقدم له في لغة نقدية أو شعرية.

هـ – وظيفة ميتالغوية: تحول المقدمة إلى خطاب نقدي حول المكونات الفنية للظاهرة الشعرية.

و – وظيفة أيديولوجية: ترسل خطابًا ذا حمولة إيديولوجية تعكس مواقف المقدم نحو قضايا ثقافية أو سياسية أو اجتماعية.

2 - العنوان مفتاح النص:

يعد العنوان عنصراً من عناصر النصوص الملحقة، وعتبة مهمة لسبر أغوار النص، فإذا كانت دراسات النقد الأدبي الكلاسيكي قد ركزت على المتن النصي في التحليل مهمشة العنوان، فإن الدراسات الحديثة، وفي مقدمتها السيميائيات، أولت أهمية كبرى له، انطلاقًا من كونه نسقًا دالاً يتحقق في شكل عناصر إشارية دالة، بجانب اهتمامها بالعناصر الأخرى التي تظهر على صفحات الغلاف أو داخل المتن النصي، أو البياضات والفواصل والفهارس والمقدمات والاستهلالات... وهكذا اعتبرت السيميائيات العنوان مفتاحًا يتسلح به المحلل لولوج عوالم النص قصد استنطاقها وتأويلها، وبه نجسُّ نبض النص ونفكك بنياته الدلالية والرمزية، إنه «يمدنا بزاد ثمين لتفكيك النص ودراسته، ونقول هنا: إنه يقدم لنا معونة كبرى لضبط انسجام النص وفهم ما غمض منه، إذ هو المحور الذي يتولد ويتنامى ويعيد إنتاج نفسه، وهو يحدد هوية القصيدة، فهو – إن صحت المشابهة – بمثابة الرأس للجسد، والأساس الذي تنبني عليه»[20].

إن أول عتبة يطؤها الباحث السيميائي، هي استنطاق العنوان واستقراؤه بصريًا ولسانيًا، افقيًا وعموديًا ولعل القارئ يدرك مقدار الأهمية التي يوليها الباحثون والمعاصرون لدراسة العناوين، خصوصًا وأنه قد ظهرت بحوث ودراسات لسانية وسيميائية عديدة في الآونة الأخيرة وذلك بغية دراسة العنوان وتحليله من نواحيه التركيبية والدلالية والتداولية. فمن وجهة نظر البويطيقيا يرى الناقد «جون كوهن» أن العنوان يعد من مظاهر الإسناد والوصل. فإذا كان النص مسندًا، فإن العنوان يعد مسنداً إليه، فهو الموضوع العام، ويؤكد على أن العنونة مرتبطة بالكتابة النثرية، لأن النثر قائم على الوصل والقواعد المنطقية، بينما الشعر يمكن أن يستغني عن العنوان، مادام يستند إلى الانسجام «إن الوصل عندما ينظر إليه من هذه الزاوية، لا يصبح إلا مظهراً للإسناد، والقواعد

المنطقية التي تصلح للآخر. إن طرفي الوصل ينبغي أن يجمعهما مجال خطابي بهذه الوظيفة. إنه يمثل المسند إليه أو الموضوع العام، وتكون كل الأفكار الواردة في الخطاب مسندات له، ونلاحظ مباشرة أن كل خطاب نثري، علميًا كان أم أدبياً، يتوفر دائماً على عنوان، في حين أن الشعر يقبل الاستغناء عنه، على الرغم من أننا نضطر إلى اعتبار الكلمات الأولى في القصيدة عنواناً، وهذا ليس إهمالاً ولا تأنقاً، وإذا كانت القصيدة تستغني عن العنوان فلأنها تفتقر إلى تلك الفكرة التركيبية التي يكون العنوان، تعبيرًا عنها»[21] يتعلق الأمر هنا – حسب الشعرية البنيوية من منظور «كوهن» – بمسألة التمايز بين الكتابة الشعرية والخطاب النثري، وتحديدًا بالانسجام وعدمه، فلقد ثبت «أن الانسجام الفكري شيء يتحقق من الفكر العلمي، وليس ضروريًا استحضار الأمثلة. كل جملة تقود عادة إلى الجملة الموالية، وإذا انعدمت هذه الروابط، فلأنها تكون من قبيل البدهيات التي يفترض المؤلف من حق أن القراء قادرون على استحضارها، والأمر ليس كذلك في الشعر وبخاصة الحديث منه، إذ يوجد بين الكلاسيكيين والمحدثين فارق أساسي بصدد هذه النقطة»[22].

تشتغل العناوين، وبخاصة في التداول الحديث، باعتبارها علامات سيميائية مشحونة بالدلالات الرمزية والاحتوائية، هي عبارة عن أنظمة دلالية سيميائية تحمل قيماً ثقافية وإيديولوجية واجتماعية. يقول «رولان بارث: «يبدو اللباس، السيارة، الطبق المهيأ، الإيماءة، الفيلم، الموسيقى، الصورة الإشهارية، الأثاث، عنوان الجريدة... أشياء متنافرة جدًا. ما الذي يمكن أن يجمع بينها؟، إنه على الأقل كونها أدلة. فعندما أنتقل في الشارع أو في الحياة وأصادف هذه الأشياء، فإني أخضعها بدافع الحاجة، ودون أن أعي ذلك، لنفس النشاط الذي هو نشاط قراءة (...) وحتى عندما يتعلق الأمر بنص مكتوب، فإنه يسمح لنا بأن نقرأ دائمًا رسالة ثانية بين سطور الأولى»[23]، وفي ثنايا هذه الرسالة الثانية يستكشف القارئ والمحلل القيم السابقة. العناوين بهذا المعنى مشبعة برؤية للعالم، ذات طابع إيحائي بفعل طبيعته الاختزالية والتكثيفية.

ومن الدارسين من يقارب العناوين بالإفادة من التصور الوظيفي للغة، الذي قدمه «رومان ياكبسون» في كتابه «قضايا الشعرية»، حيث تصير للعنوان وظائف من صميم اللغة الشعرية كالوظيفة الانفعالية أو المرجعية أو الانتباهية أو الجمالية أو الميتالغوية. واستناداً إلى مفهومه الإجرائي وفق هذا المنظور والذي أطلق عليه «القيمة المهيمنة» (la valeur dominante)، فتحديد العنوان وفق هذا المنظور يدور مع الوظيفة الغالبة. فالعنوان كالنص بمثابة رسالة مصدرها مرسل، موجهة إلى متلق وفق سنن لغوية محددة سلفًا، يفككها المتلقي، ويؤولها بلغته الواصلة أو الميتالغوية.

ونظراً لأهمية العناوين وفاعليتها في تفكيك النصوص، فإن الناقد «جيرار جنيت» قد أفرد لها فصلاً خاصًا في كتابه: «عتبات»[24] فبعد سرد مفصل لتاريخية العنوان وبنائه خلص إلى أن للعنوان عمومًا أربع وظائف «الأولى، وتعد وحدها ضرورية في الممارسة في الإنشاء الأدبي، إنها وظيفة التعيين أو التحديد dedignation, identification، وحدها ضرورية ومع ذلك لا يمكن فصلها عن الوظائف الأخرى، مادام العنوان مناط الدلالات المكثفة (...) الثانية وظيفة وصفية وهي موضوعاتية thématique ومقفاة rhématique، مزدوجة وغامضة حسب اختيار مرسل خطوط هذا الوصف (...) وحسب تأويل المتلقي الذي يحضر دائمًا مفترضاً في حسبان المرسل (...) إنها وظيفة محتومة، وكما يقول «أمبرو إيكو» يعتبر العنوان – لسوء الحظ – مفتاحاً تأويلياً» (...) الثالثة وظيفية إيحائية، وهي مرتبطة بالثنائية... وهي كذلك (تبدو لي محتومة، ذلك أن لكل عنوان، وعمومًا لكل ملفوظ، طريقته أو أسلوبه في الوجود (...) والرابعة هي الوظيفة الإغرائية»[25].

إن «جينيت» في مقدمة فصله المخصص لهذا الموضوع، يشير إلى الإشكالية التي يطرحها العنوان، نظرًا لتركيبته المعقدة والمستعصية عن التنظير، «وربما كان التعريف نفسه للعنوان يطرح أكثر من أي عنصر آخر للنص الموازي، بعض القضايا، ويتطلب مجهودًا في التحليل، ذلك أن الجهاز العنواني، كما

نعرفه منذ النهضة (...) هو في الغالب مجموعة شبه مركبة، أكثر من كونها عنصـرًا حقيقيًا، وذات تركيبة لا تمس بالضبط طولها»[26]. إن وظائف العنوان لا تعدو في نظر «جينيت» أن تكون تعيينية أو إيحائية أو وضعية أو إغرائية. ولن يستقيم فهم العنوان إلا من خلال مجموعة من العتبات الموازية للنص والتي عمقها جينيت في كتابه الآنف الذكر.

أما «ch/grivel» فيرى أن العنوان «إعلان عن طبيعة النص، فهو إعلان عن القصد الذي انبنى فيه، إما واصفاً بشكل محايد، أو حاجباً لشيء خفي، أو كاشفاً غير آبه بما سيأتي، لأن العنوان يظهر معنى النص ومعنى الأشياء المحيطة بالنص، فهو من جهة يلخص معنى المكتوب بين دفتين، ومن جهة ثانية، يكون بارقة تحيل على الخارج، خارج النص. العنوان إذاً هو مرجع يتضمن بداخله العلامة أو الرمز، وتكثيف المعنى، بحيث يحاول المؤلف أن يثبت فيه قصده برمته، أي أنه النواة المتحركة التي خاط المؤلف عليها نسيج النص، وهذه النواة لا تكون مكتملة ولو بتذييل عنوان فرعي، فهي تأتي كتساؤل يجيب عنه النص إجابة مؤقتة للمتلقي، كإمكانية الإضافة والتأويل»[27].

ومن بين أهم الدراسات التي اهتمت بالعنوان دراسة «ليوهوك» Leo hoek في كتابه: «أثر العنوان» (la marque du titre)[28] الذي حاول أن يدرسه من جميع مستوياته، فقد سعى في دراسته إلى بناء نموذج لتحليل العنوان، يرتكز على وصف الثوابت المستقرة للعنوان «تعد العنونة في الكتابة سيرورة ثقافية، لأنها تحدد كثيرًا من خصائص النصوص ومن شروط تبادلها بين الكتاب والمستعملين، فالعنوان بناء على بنيته التركيبية وعناصره المعجمية والدلالية يمكن أن يفضي إلى تجنيس النص وإلى تحديد شكله ودلالته، وترجع هذه الأهمية إلى وضعيته الخاصة بالمقارنة مع العناصر الأخرى، فهو أول عنصر يتم تبئيره في النص من طرف الكاتب الضمني، ويمنح هذا التأويل ممكن للنص»[29] بناء على

هذا التصور يبدو العنوان مستقلاً بالرغم من تبعيته، وتتضح خاصية الاستقلال اعتماداً على عناصر شكلية ودلالية:

- ينفرد العنوان بالصفحة الأولى من النص التي تعد أول عنصر يدخل معه القارئ في علاقة مباشرة.
- يتميز العنوان بطوبوغرافية خاصة: الحروف الغليظة، التشكيل داخل فضاء الصفحة... أما على المستوى الدلالي:
- يعد العنوان أول عنصر يفتتح به النص، فهو النواة التي يمكن أن يتولد منها الخطاب.
- يتحدد العنوان مع النص من خلال علاقة عمودية، يمثل بموجبها تكثيفاً لدلالة النص، إنه يحمل إرهاصات المعنى.

إن هذه الأهمية التي يحظى بها العنوان تفترض استثمار بعض المعطيات النظرية التي اقترحتها السيميوطيقا لدراسة هذا النسق الخاص، ومن هذا المنظور نشير إلى بعض العناصر التي تعد ثابتة على مستوى أي عنوان(30):

أ - الدلائل اللغوية (الفونيمات، المركبات، الجمل) وتشمل كل العناصر المساهمة في تشكيل المادة الدالة للعنوان، والتي يمكن أن تكون منتسبة إلى اللغة الطبيعية أو الاصطناعية أو الأيقونية.

ب - التمثيلات الذهنية المجردة الناتجة عن العنصر الأول، أو دلالة هذا العنصر الأول المتكون من هذه الدلائل.

ج - مجموعة «الأشياء» التي يحيل عليها المعنى المولد (ب).

د - مجموعة العناصر التي تبث وتلقى (أ) (الدلائل اللغوية المكونة للعنوان).

تشكل هذه العناصر المرتكزات الثابتة في كل العناوين وتنتج عنها مجموعة من العلاقات السيميائية:

1 – تهتم العلاقة الأولى بتحليل مجمل العلاقات بين مختلف الدلائل المكونة للعنوان، وتدرس هذه العلاقة وتحلل من منظور تركيب العنوان.

2 – تتحدد العلاقة الثانية بين (أ) و(ب)، وتعني مجموع العلاقات بين الدلائل المكونة للعنوان وبين التمثيلات الذهنية لهذه الدلائل وتحلل هذه العلاقة من منظور دلالي.

3 – تكمن العلاقة الثالثة في العلاقات التي توجد بين الدلائل المكونة للعنوان وبين «الأشياء» التي تحيل عليها. وتدرس هذه العلاقة من منظور مرجعي.

وخلاصة القول، إن دراسة النص وتحليله، سواء كان شعريًا أم نثريًا، تقتضي توظيف كل العناصر التي يمنحها سياقه، وما يمكن أن يقع في أحوازه من عوامل مساعدة من ضمنها العتبات. فإذا كانت الدراسات المعرفية والأدبية تمضي في اتجاه التكاملية والمقاربة النسقية للقضايا والظواهر، فمن باب أولى أن ينصب اهتمام المحلل الأدبي على عتبات النصوص الملحقة بشكل مباشر أو غير مباشر بها إذ من شأنها أن تساعده على المسك بخيوط دلالات النص ونسيجه كما تؤكد تلك المعطيات السابق ذكرها في هذا المقال.

الهوامش

1) عبدالرزاق بلال: مدخل إلى عتبات النص، ط 1 س 2000 البيضاء ص 16.

2) نقلاً عن عبدالرزاق بلال (م س).

3) g. genette: palimpsestes/ la littérature au second degré p 7.

4) نفسه: ص 8.

5) نفسه: ص 9.

6) نفسه: ص 12.

7) نفسه: ص 11.

8) g. genette: seuils p 9.

9) نفسه: ص 12.

10) نفسه: ص 9.

11) g. genette: seuils, ed seuil collection poetique; paris: p 150.

12) derrida J: la dissemination, ed seuil 1972 paris; p 15.

13) g. genette: seuils p 253.

14) genette. G. seuils p 183.

15) henri mmetterant "le discours du roman" PUF 1980' 26.

16) محمد بنيس: الشعر العربي الحديث، التقليدية. ط 1 سنة 1989 توبقال، المغرب. ص 85.

17) إلياس ابو شبكة في مقدمة ديوان «أفاعي الفردوس» ط 2، سنة 1984، بيروت. ص 5.

18) مصطفى الشليح: «أحلام الفجر» ونبذبات التمرد على التنميط في القصيدة المغربية. مجلة المناهل عدد 51 السنة 21، يونيو 1996 – ص: 163.

19) نفسه: ص 161.

20) محمد مفتاح: دينامية النص ط 1 1987 المركز الثقافي العربي الدار البيضاء، المغرب، ص 72.

21) روبرت شولز: اللغة والخطاب الادبي، ترجمة سعيد الغانمي ط 1 س 1993 المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ص 161.

22) رولان بارت: المغامرة السميولوجية، ترجمة عبدالرحيم حزل، ط 1، س 1993، المغرب، ص 38.

23) g. genette; seuils - ed seuil. collection poétique. paris: p 1987.

24) نفسه: ص 88، 89.

25) نفسه: ص 54.

26) نقلاً عن شعيب حليفي: النص الموازي للرواية، مجلة الكرمل، ع 16-1992، ص 84.

27) leo hoek: la marque du titre; mouton publishers; lahay; paris. 1981.

28) نفسه: ص 2.

29) نفسه: ص 31.

30) g. genette. seuils >> p 54.



* * *

من الكلمة إلى العلامة

نحو دراسة نصوصية(*)

منــذر عيــاشـي



تمهيــد:

لا تتطلع هذه الدراسة، في تأملها النظري، إلى أن ترسم للعلاماتية (السيميولوجيا) بداياتها، ولا تاريخ ظهورها في الدراسات إنْ قديمًا وإنْ حديثًا، كما لا تبتغي أن تبرز أهميتها في الأديان، والأساطير، والفلسفات، وفي ثقافات الشعوب المتحضرة، أو المدنية، أو البرية. فلقد قامت بهذا الأمر دراسات كثيرة، وكرر بعضها بعضًا أو استنسخ بعضها بعضًا. وإذا كنا لا نريد أن نخترع الدولاب مرة ثانية، فلأننا نريد أن نرى إلى أين وصل هذا الدولاب بعد أن تم اختراعًا، ثم نريد، خصوصًا، أن نرى المصائر والتحولات التي تنتظره.

إن العلاماتية اللسانية أو «السيميولوجيا اللسانية»، هي المجال الذي نريد لهذه الدراسة أن تقوم فيه. ولقد يعني هذا التحديد أن الدرس لن يتجه

(*) ناقش معي الأخوان الدكتور علي المدني والدكتور عبدالقادر فيدوح هذه الدراسة، وأبديا ملاحظات قيمة استفدت منها، فلهما عظيم امتناني وشكري.

إلا إلى مجال واحد من مجالات العلاماتية، وهذا المجال هو المجال اللساني. ولا فرق بعد ذلك، عندنا، أن يقال إن اللسانيات هي جزء من العلاماتية، كما ذهب سوسير إلى ذلك، أو إن العلاماتية هي جزء من اللسانيات، كما ذهب، رولان بارت إلى ذلك وبعض من هم في رتبته مثل كريستيفا وغيرها. والسبب في قولنا هذا لأن الدرس بين هذين القطبين، مادام قد حدد اللسانيات مجالاً، فإن بعضه يدور على بعض كما نرى وهكذا، فما هو علاماتية لسانية هو أيضًا وفي الوقت ذاته لسانيات علاماتية، غير أن الفرق يبقى قائمًا في الدرجة والأهمية، وكذلك في المنظور، وهذا هو أحد رهانات هذه الدراسة ومناط الزعم فيها وجديدها.

وثمة سؤال يستحق أن يثار في رحاب هذا التمهيد، هو: هل الموضوعات العلاماتية، بعضها أو جلها قد وجدت مكانًا تحت ضوء الأنظار اللغوية في التراث العربي؟ ولكي ندق ونستقدق إجابة، فمن الأفضل تنزيل قول ظاهره تناقض صارخ، وباطنه توافق وتضامن، وذلك لكي يُدرك عقلاً من ضرورات قيام الأشياء رغم اختلافها. ولذا، فلقد يقال في الجواب: نعم ولا في وقت واحد.

أما نعم، فلأن الموضوعات العلاماتية قد وجدت مكانًا تحت ضوء الأنظار اللغوية في التراث العربي، بيد أن المعالجة كانت نثارًا، وأشتاتًا، وعرضًا طارقًا، وغير مقصودة بذاتها.

وأما لا، فلأن الأنظار اللغوية للظاهرة العلاماتية – ويمكن تعميم هذا على أمور أخرى كثيرة في التراث العربي – كانت تفتقر إلى ثلاثة أشياء في الآن ذاته:

1 – إلى نسق يجردها ويجعلها متصورًا في الأذهان.

2 – وإلى منهج يفككها على ضوء النسق الذي جردها، بغية الوقوف على عناصرها المكوّنة لها في الأعيان.

3 – وإلى نظرية تقرأ العلاقات بين عناصرها وتحددها نوعًا، فهي إما علاقات إحكام وترتيب، وإما علاقات تنظيم وإطراد[1].

ولو أن الظاهرة العلاماتية، على كثرة ما قيل فيها في التراث العربي، قد حظيت بمثل هذا، لكانت قد صارت مذ ذاك أم العلوم وأم البحث فيها. ولذا، فإننا نجزم فنقول إن غياب النسق المجرد، والمنهج المفكك، والنظرية التي تقرأ العلاقات ونوعها بين العناصر لم يدفع بالتراث كي يجعل من العلاماتية علمًا تعرف به، وبه يقوم الدرس ومن أجله، بل إنها بسبب هذا قد تخلفت كثيرًا عن الدراسات النحوية، والصوتية، والصرفية، والبلاغية، والمعجمية، كما إنها وقفت دون علم التفسير، والتأويل، وعلم الأصول، مع أن هذه العلوم كلها تتصل بالعلاماتية، وكان بالإمكان أن تتطور بها أكثر، على نحو ما تشهد به معارفنا الحديثة وتعيشه.

ونحن إذ نقول هذا، فإننا نعقد، هنا أيضًا، رهانًا آخر. وإننا لنرى فيه أن العربية تستطيع، ما بين إرثها العلاماتي المبعثر والمشتت ووعيها بأهمية النسق والمنهج ونظرية العلاقات، أن تقيم للعلاماتية درسًا علميًا، كما تستطيع أن تساهم في الجهد العلمي العالمي الذي صار يرى أن العلاماتية أم لكل العلوم بلا منازع.



وأما بعد، فنود أن نبحث في كيف تكون الكلمة، والنحو، والكلام، علامات، مع أنها كلها كينونات لسانية، كان المجتمع الإنساني قد ابتدعها واختلقها، عبر تاريخه الطويل، في اللغات المختلفة ليعبر بها كل فرد من

أفراده عن أفكاره وأغراضه، إتمامًا لقضاء الحاجة، وإنجازًا لتيسير المعاونة، وتحقيقًا للوجود الاجتماعي والثقافي.

وقد يطرح البحث، في صورته هذه وهدفه هذا، قضايا أساسية:

● – القضية الأولى، ويقوم التساؤل فيها على كيف يتم التحول علاماتيًا، بل كيف يتحول الكائن من كائنه اللساني إلى كائنه العلاماتي؟ وما هي المؤثرات والضرورات التي تؤدي إلى ذلك وتساهم فيه؟

● – القضية الثانية، وتتمثل في السؤال التالي: كيف تكون الأقوال علامات ثقافية ينتجها المجتمع ليدل بها على الأنساق التي تحكمه وتهيمن عليه فكرًا ولسانًا وسلوكًا؟

● – القضية الثالثة، إن العلامة الثقافية محتاجة في وجودها إلى قيم اجتماعية، وأخلاقية، وجمالية، ودينية، وقانونية، وأدبية، إلى آخره، تعطيها أدوارًا وتحملها بوظائف مخصوصة. وإذا كان ذلك كذلك، فهل هذا يعني أن هذه الأدوار والوظائف تعادل موضوعيًا في النحو العلاماتي تلك الأدوار والوظائف اللسانية التي نجدها للكلمات والجمل في نحو الجملة ونحو النص؟

● – القضية الرابعة والأخيرة، هل يستند المتكلم في كلامه إلى نحوين لا إلى نحو واحد: نحو لساني، ونحو علاماتي؟ أم أنه يمارس هذا مرة وذاك أخرى حسب السياق والمقام؟ أم أنه يمارس نحوًا يبدو لسانيًا، بسبب التلفظ بخطاب، وهو يستبطن في الحقيقة نحوًا علاماتيًا، أو هو، على العكس من ذلك، يمارس نحوًا يبدو علاماتيًا، بسبب أن الخطاب علامة على غيره، وهو يستبطن نحوًا لسانيًا؟

الأسئلة كثيرة، بل هي أكثر من الإجابات. وهذا هو ديدن الفكر

العلمي، والإبداعي، والخلاق. ولقد يبقى أن نقول، في خاتمة هذا التمهيد، ثمة سؤال يقوم وراء هذا البحث كله. وإذا كنا قد طرحناه سابقًا، فلا بأس أن نبرزه الآن لأنه سيشكل موضوع بحثنا هنا وينفرد به. هذا سؤال هو: كيف تتحول الكلمة إلى علامة؟

سؤال يستلزم أسئلة أخرى، سنقف بلا شك على بعضها فيما سيأتي:

1 - الكلمة:

الكلمة نوعان مختلفان في العلم نظرًا وخَلْقًا. فهي إما **تصنيف وقياس**، وإما تكوين ووجود.

أما الكلمة في تصنيفها وقياسها، فهي: اسم، وفعل، وحرف. وقد ذهب النحو التقليدي إلى التعامل معها بهذا المنظور. وهو منظور خارجي وميتافيزيقي. ومعنى ذلك أنه منظور لا يتعامل مع الكلمة من داخلها بوصفها كينونة تملأ وجودها معنى وتحققه صيغة وشكلاً، ولكنه يتعامل معها من خارجها بوصفها حيزًا فارغًا، أي بوصفها حيزًا غير مخلّق، فيخلُقه، ويسميه، ويصنفه، ويقيس عليه. ومن هنا، فإن النحو إذ يفعل ذلك، فإنه يعطي لنفسه مهمة ميتافيزيقية هي التسمية، أي يعطي المسمى وجوده ليس بما به يكون خَلْقًا، ولكن بقياسه إلى آخر أو بقياس الآخر عليه. وهذا أمر، في الفلسفة كما في اللغة، هو قائم. ولذا يقال في ظل هذا المنظور: ما لا اسم له ولا وجود له، كما يقال إن الفراغ لا يُصنَّف.

وأما الكلمة في تكوينها ووجودها فهي «شكل»، وهي «حدث»، وهي «خطية». ولقد يتطلب القول إنها كذلك أن نقف على كل هذه المفاهيم، وذلك لسببين:

- أولاً، لكي نتبين ما به الكلمة تصير علامة، أو ما به تنجز تحولها وانتقالها من كونها كينونة لسانية إلى كونها كينونة علاماتية.

- ثانيًا، لكي نتبين ما به الكلمة تكون في وجودها لا في تصنيفها.

أ - الشـكل

- التعريف:

الكلمة شكل، أي جسد، به تأخذ في اللغة وجودها، وبه تصير حيز ذاتها وحضورها. ولقد يجعلنا هذا نقول في تعريفها: إن الكلمة هي **شكلها**.

ولكن هذا التعريف يبقى قاصرًا من وجوه ما لم نتعرف الشكل وما به يكون، ولقد يستلزم هذا أن نقف على أمرين: على الشكل في ذاته، وعلى الشكل في مكوناته.

أ - الشكل في ذاته:

يتعدد الشكل في ذاته كمًا يكاد يذهب بمعناه، غير أننا، اقتناصًا للفائدة وتحقيقًا للمقصود، سنقف فيه على ثلاثة معانٍ فقط: المعنى العام، والمعنى الفلسفي، والمعنى اللساني، وإن كنا نود أن نشرك المعنى الجمالي لأنه يتصل بما نحن بصدده، ولكن ضيق المجال يحول دون ذلك.

1 - المعنى العام:

يمكن تعريف الشكل، في المعنى العام، بكلمة تكاد تكون من مرادفاته. هذه الكلمة هي «القالب»، أو «النموذج»، أو المثال. ويشبه الشكل أكثر

ما يشبه، في مثل هذه الحال، آلة الصوغ، أو القياس، أو المطابقة، أو الميزان الصرفي في اللغة، ويمكن العودة إلى قواميس اللغة لاستخلاص هذا المعنى[2].

2 - المعنى الفلسفي:

أ - يُعرّف «الشكل» في النظرية التشكيلية للفلسفة الأرسطية - السكولاستيكية بأنه «المبدأ الذي يحدد المادة، أي الذي يجعل من ماهية ما ماهية محددة، مثال ذلك: الماء وليس الحجر، وشجر السنديان وليس شجر الصنوبر. الا وإن الروح هي شكل الجسد»[3].

«وتتكون الماهية عند أرسطو (أي الموضوع المعطى، والمميز، والقابل للتحديد) من مادة (فيزيقية مثلاً)، ومن شكل خاص مفروض على هذه المادة، يعطي للشيء الناتج (للماهية) هوية وديمومة»[4].

ب - ويمكن للشكل أن يتجلى في معنيين:

1 - **الشكل الماهوي**: وهو الشكل «الذي يتحدد بالكلمة ماهية: إنه المبدأ الأنطولوجي الذي تغدو بموجبه المادة غير المحددة، والتي هي مجرد طاقة، مادة حالية، كما تصبح هذا أو ذاك (إن الشكل هو الذي يعطي الكائن للشيء)»[5].

2 - **الشكل الطارئ**: «ويتكون من تحديد يغير الشيء الموجود من قبل، ولكن على نحو لا يغير من طبيعته»[6].

ج - وإذا عدنا إلى نظرية المعرفة عند كانت، فإن كلمة «مادة تشير إلى ما يأتي من التجربة، في حين أن كلمة شكل تشير إلى ما يأتي من الذات، أي من بنى وظائفها الإدراكية»[7].

هـ - وأخيراً، فإن الجشطالتيين يضعون تعريفًا بنيويًا. ولذا فإنهم يقولون: «يتكون الشكل ليس في الوجه الخارجي، ولكن في البنية وفي تعالق الأجزاء»[8].

3 - المعنى اللساني:

كما يتعدد الشكل معنى في العموم، وفي الفلسفة، وفي غير ذلك من الميادين، فإنه يتعدد في اللسانيات، وذلك تبعًا للسانيين وللمدارس اللسانية. ولما لم يكن المقصود هنا هو تتبع اللسانيين وتتبع المدارس اللسانية، وإنما تتبع الشكل في ذاته وما يعنيه، فإننا سنحاول أن نفرد له من التعريفات والمعاني تلك التي لا يطابق بعضها بعضًا، ولا يتكرر وقع الحافر على الحافر، وأما ما يخص تكوين الشكل اللساني، فسنتركه إلى الفقرة الآتية:

يقدم قاموس الباحثين «غاليسون وكوست»: «Dictionnaire de didactique des langues» موجزًا من الأفكار وجملة من الأنظار اللسانية التي تتعلق بهذا الأمر. وسنسعى أن ننقل بعضها على نحو يناسب ما نحن فيه. ولكننا نرغب أن يكون سوسير في مطلع افتتاحنا لتعريف الشكل لسانيًا. والسبب عندنا أنه إذا ذكر سوسير وذكر غيره، فيجب البدء بذكر سوسير وتقديمه على غيره، لأنه المصدر الأول والأهم من مصادر المعرفة اللسانية الحديثة.

1 - يقول سوسير: «اللغة شكل وليست ماهية»[9].

2 - وإذا كانت اللغة شكلاً وليست ماهية، فإن «الشكل يمثل نسقًا مجردًا من العلاقات، تسقطه كل لغة على ماهية مطردة وغير مستقرة نسبيًا (العالم الفيزيقي والنفسي)، فتقطع به هذه الماهية وتنظمها بشكل يختلف عن اللغات الأخرى»[10].

3 – إن كلمة «forme – شكل» «مشتقة من اللاتينية forma وهي تشير أولاً إلى «القالب»، وهو الذي يعطي شكلاً لمادة لا شكل لها ولا محيط»[11].

4 – «لقد اتخذت كلمة «شكل» في الاستعمال القاعدي واللساني عددًا من المعاني التي تصنف بزوج المتعارضات التي تظهر فيها (شكل # مادة، شكل # مضمون، شكل # معنى، شكل # ماهية، شكل # وظيفة»[12].

5 – «يعادل الشكل تقريبًا «التعبير»، ويحيل إلى مستويات لسانية ينظر إليها بوصفها غير دلالية (المستوى الصوتي، والصرفي، والنحوي)»[13].

6 – «سنلاحظ أن «الشكل» يتعارض مع «العمق» أو مع «المضمون». وينطبق عمومًا على التعبير اللساني وعلى وسائله، ولكنه يستطيع، وفي إطار محدود، أن يحيل إلى استخدام الإجراءات القاعدية البلاغية، وإلى عمل الأسلوب المصمّم بوصفه يتميز من «الأفكار» ويضاف إليها»[14].

وإذا كان هذا هو الشكل في ذاته، فكيف يكون الشكل في مكوناته؟

ب - الشكل في مكوناته:

1 – يتكون الشكل، لسانيًا، من عنصرين:

من جملة أصوات الكلمة التي تتعاقب في النطق صوتًا بعد صوت، إلى أن تتم كينونة. وحينئذ تكون قد أنجزت اختلافها، فهي ذاتها فرادة، وهي استقلالها وجودًا، ألا وإن هذا ليكون على صعيدين:

صعيد داخلي أو خاص، وإنه إذ يقوم بين أصواتها، فإن كل صوت يتميز، والحال كذلك، بنفسه من أصوات الكلمة الأخرى، ويُعرف بكونه ليس هي مع ما بينه وبينها من علاقات تجاور وبناء. وما ينطبق على الصوت نطقًا ينطبق على الحرف كتابة.

وصعيد خارجي أو عام، وإن هذا ليجعل الكلمة بوصفها نسقًا صوتيًا ووحدة كلية، تتميز من الكلمات الأخرى في اللغة، مع ما يمكن أن تقيمه معها من علاقات تجاور وبناء، على سبيل الممكن والمحتمل، في إطار جملة من الجمل، وما ينطبق على الكلمة صوتًا، ينطبق عليها كتابة أيضًا.

2 – ويتكون الشكل، بعد أن يكون قد تجسد كلمة واستوى بها خلقًا، من معنيين:

أ – معنى بدئي، أو أولي، وهو معنى يحمل كل ذاكرة الكلمة دلالة. ولذا، يمكن أن يسمى المعنى الأركيولوجي، وكذلك المعنى التاريخي، كما يمكن أن يسمى المعنى المعجمي، أو الدياكروني (التعاقبي)، أو الاستبدالي.

ب – ومعنى معلق، أي لا يتنزل في الكلمة ليصبح واحدًا من ممكناتها إلا عندما تتنزل الكلمة في سياق لغوي تدخل به جملة، فنصًا. وإذ ذاك لا يأخذ المعنى فيها منها، ولكن من العلاقات التي تقيمها مع الكلمات الأخرى داخل الجملة أو داخل النص. ولقد يكون هذا المعنى، والحال كذلك، معنى جمليًا أو معنى نصيًا. وإنه ليصنف كذلك حتى وإن كان يتقاطع او يتطابق (ظنًا، بل وهمًا) مع المعنى البدئي أو المعجمي (نقول هذا على الرغم من أننا لا نؤمن بمبدأ التطابق الدلالي بين الكلمات كما هو واضح، والمجال هنا ليس مجال هذا الحديث). ولذا، يمكن أن يسمى هذا المعنى هنا المعنى الاستعمالي، أو السانكروني (الآني – التزامني)، أو التركيبي.

ونلاحظ أن المعنى الأول، يمكن أن يصنف بكونه تاريخيًا. أما الثاني، فيمكن أن يصنف بكونه راهنًا. وهذا وحده يصلح معيارًا لمنع التطابق.

ويمكن القول أخيرًا، «إن دراسة الأشكال تتميز عن دراسة الأصوات، ودراسة الكلمات، ودراسة الأبنية. وإنها لتشكل موضوعًا لعلم الصرف»[15].

ب - « الحــدث »

يتعدد الحدث تعريفًا. ولكي لا نتوه أو نتشتت في تعريفاته، رأينا أن نحصر تعدده في حزمتين دلاليتين. وبهذا، يقع تحت أنظارنا المتقارب من التعريفات دلالة في كل حزمة على حدة، كما يتيسر هذا التقارب مفهومًا ومتصورًا بين الحزمتين.

الحزمة الأولى

قد يبدو الحدث من أكثر الأشياء بداهة. ولذا يقال إنه معطى واقعي، وغير قابل للنقصان، ولكنه قد يبدو، من منظور آخر، شيئًا معقدًا، وهذا ما يجعله مختارًا، ومنتقى، ومستخلصًا وليس حتمية لا يُرد لها قضاء. وإذا كان هو هكذا، فإنه لا ينفصل في هذه الحالة عن سياقه.

وكذلك، فإن الحدث قد يخضع إلى مضاربات نظرية ومنهجية تصوغ مفاهيمنا ومتصوراتنا بخصوصه. وإذا كان الأمر هكذا، فهذا يعني أنه لا يشكل المادة الخام أو البكر، أو المادة الأولى للمعطى الواقعي والبدهي، ولكنه يشكل المادة الثانية التي يصوغها القصد فيبرزها ويحولها إلى حدث. ومع ذلك، فثمة شيء أكيد، وهو أن الحدث يحتفظ بواقعيته وباستقلاله وذاته بعيدًا عن العقل الذي يفكر فيه ويحاول الاستيلاء عليه. والسبب، لأن جوهر الحدث هو حدوثه لا ما نفكر فيه.

الحزمة الثانية

الحدث صيرورة وتعاقب. وهو محتاج إلى غيره في حدوثه، ولذا فهو

لا يقع إلا بفعل فاعل. وإنه نقيض الأزلي لأنه آني، وضديد الثابت لأنه متغير، وخلاف الدائم لأنه مؤقت ويمضي إلى زوال. ومادام الحدث كذلك، فهو يقبل التفكيك بنية، والتجريد نسقًا، ويكشف عن القوانين التي يتم بها الزمان كينونة ويتحقق بها فيه وجودًا.

والنتيجة التي نستخلصها من هاتين الحزمتين، هي أن الحدث معطى واقعي، وهو أيضًا وفي الآن ذاته صيرورة وتعاقب. ولذا، فإننا إذا تأملنا الكلمة على ضوئه كينونة ووجودًا، فسنجد أن أكثر ما فيها بروزًا وظهورًا، إنما على هذين الأمرين يدور. الا وإننا بسبب هذا نقول يكاد الحدث يجعل الكلمة، إذ تتخذه لباسًا، صورة له فيما هو به يكون. ولكي ينكشف جوهر هذا التواشج بين الكلمة والحدث على أوضح وجه، فإننا نحتاج أن نبسط الكلام في الركن الثاني من ركني تعريف الكلمة وهو «الخطية». وما كان هذا هكذا إلا لأنه لا الكلمة ولا الحدث من غير هذا الركن يُعْرَف لهما في الزمان دورة ومسار.

ج - «الخطية»

● - التعريف:

إن مسارات «الخطية» في اللغة ثلاثة: مسار تقف الخطية فيه عند حدود الكلمة، وثانٍ تقف فيه عند حدود الجملة، وثالث تقف فيه عند حدود النص.

ونلاحظ أن المسارات الثلاثة، تتأسس على السمات الجوهرية الآتية:

أ - إنها تعاقبية، وهذا يعني أنها تأتي تباعًا وعلى التوالي، ومن هنا فإن الخطية بمساراتها الثلاثة «تمثل سلسلة من العناصر التي يقوم كل

واحد منها بذاته وتنتظم جميعًا بشكل خطي»[16]. ولقد نستطيع أن نستدل على هذا بكل مسار من هذه المسارات على حدة:

1 – الكلمة: إذا نظرنا إلى الكلمة بوصفها مورفيمًا (أي بوصفها وحدة بنيوية صغرى)، فسنجد أنها «تمثل سلسلة من الفونيمات» (أي الوحدات الصوتية الصغرى)[17]، التي تتعاقب في النطق وتتوالى.

2 – الجملة: إذا نظرنا إلى الجملة، فسنجد أنها «تمثل سلسلة من المورفيمات» (أي الوحدات البنيوية الصغرى – الكلمات)[18].

3 – النص: إذا نظرنا إلى النص، فسنجد «أنه يمثل سلسلة من الجمل» (أي من الوحدات التركيبية التي يقوم الخطاب بها)[19].

وإذا عدنا إلى التراث العربي، فسنجد فيه أنظارًا تكشف عن اهتمام بهذا الجانب من الحدث الكلامي، فالقاضي عبدالجبار يقف على سمة التعاقب ويرى أن الكلام لكي يكون مفيدًا، أي دالاً ومبلِّغًا لمعناه، يجب «أن يحدث بعضه في إثر بعض». ونلاحظ أن هذا التعاقب حدوثًا هو الذي «يفيد الأقسام المعقولة». وأما إذا حدث خلاف، وجاز للكلام أن يحدث على غير سنن التعاقب، فإن الفائدة ستضيع وستضيع معها بالتبعية والبداهة دلالات الأقسام المعقولة. ولذا نجده في إشارة بينة إلى هذا الأمر يقول: «فأما إن حدثت كلها معًا، فلا يصح وقوع الفائدة»[20].

وينطبق هذا الوصف الذي ساقه القاضي عبدالجبار بشأن الكلام على الجملة، كما ينطبق على الكلمة بوصفها جزءًا من الأقسام المعقولة في الكلام. إنها زمانية: والكلمة تكون كذلك لسببين:

1 – لأنها حدث، وإن من طبيعة الأحداث أن تكون زمانية. ولقد يعني هذا أن الزمن جزء تكويني فيها، وليس شيئًا مضافًا إليها تدل به في حدوثها على شيء غيرها.

2 – ولأنها تعاقبية. وإن من طبيعة التعاقب أن يمتد في الزمان والكلمة (الكلام) تُجري زمانها على مقدار امتدادها خطًا.

وإذا كان هذا ينطبق على اللغة كلها: كلمات، وجملاً، ونصوصًا، فإن هذا يعني أن للغة زمنها الخاص. ومعنى ذلك، هو أن للغة زمنًا غير الزمن التاريخي، أو غير الزمن الفيزيائي والمادي اللذين بهما تدور مصائر الأشياء، والطبيعة، والإنسان، وكذلك أيضًا هو غير الزمن النحوي الذي تحظى به كثرة من الأفعال، وقلة من الأسماء، وبعض التراكيب الجملية مما هو معروف في إطار التصنيف التقليدي والموجود في مدونات النحو، والذي يمكن أن نصفه بأنه الزمن الخارجي، أي الزمن الذي يتجه باللغة إلى خارجها وليس إلى ذاتها، وإلى محيطها وليس إلى كينونتها.

ويمكننا خلاصة لهذا الأمر أن نقول مستلهمين مما تقدم: إن زمن اللغة هو زمن داخلي، ومعنى داخلي أنه جزء من كينونتها ووجودها. ولذا، فإن الكلمة (الجملة/ النص) به تصير، وبه تتم كينونة ووجودًا. ويقول موجز إنه زمن الكينونة اللغوية والصيرورة، أو هو زمن التخلق لغة، أو هو زمن أنطولوجيا اللغة.

وهكذا نرى أن الكلمة كينونة هي غير الكلمة تصنيفًا. ولذا هي تكون في المنظور اللساني غير ما تكون في المنظور النحوي، فإذا استقر هذا لدينا وأصبح واضحًا، فلنا أن نتساءل – لكي نخطو خطوة أخرى بهذا البحث إلى الأمام – كيف تنجز الكلمة (والجملة كذلك، والنص) تحولها إلى علامة؟ وما هي العلامة اللغوية في المنظور العلاماتي؟

2 - العلامـــة:

لكي يتم الحديث عن العلامة بيانًا، فإنه يحسن بنا أن نعقد مقارنة

يسيرة بين اللسانيات والعلاماتية، وذلك تمهيداً للدخول إلى نظرية سوسير في العلاماتية والعلامة.

وإذا كان العلمان يشتركان في أمور كثيرة ويشتبكان، إلا أنهما يتميزان جوهريًا من بعضهما في النظر إلى الكلمة ويختلفان. ولعل الوقوف على سمات أساسية في كل منهما يضع أمامنا المتصور الأولي لكيفيات تحول الكلمة إلى علامة ويكشف عنه.

أ - اللسانيات:

سنقف على سمتين تتكثف فيهما معظم خصائص النظر اللساني إلى الكلمة:

1 - إن اللسانيات إذ تنظر إلى الكلمة، فإنها تذهب في تحليلها صوتًا من خلال علمين هما: «علم الأصوات – La phonétique»، و«علم وظائف الأصوات –». كما تذهب إلى تحليلها صرفًا وذلك من خلال علم هو «علم الصرف – La morphologie». وهي تمثل عندها، بحسب المدارس اللسانية، إما «un morphème» وإما «un monène». والمصطلحان يعنيان في العربية شيئًا واحدًا، هو «وحدة بنيوية صغرى».

2 - وتنظر اللسانيات إلى الكلمة في قلب الحياة اللغوية نفسها، أي تنظر إليها من داخلها وليس من خارجها. وإنها لتذهب في دراستها، على هذا الصعيد مذهبين: «تعاقبي – diachronie» و«آني – تزامني – synchronic»:

أما المذهب الأول، فقد تمثله الاتجاه التاريخي التطوري، وقام درس الكلمة فيه على محور الاستبدال – «L'axe paradigmtique». وكان منهج هذا

الدرس هو تعقب الكلمة وتطورها صوتًا ودلالة عبر التاريخ، والوقوف على عناصر مشتركة للكلمة إما في إطار لغات متباعدة كالهندو-أوروبية، وكاللغات السامية، واللاتينية، وإما في إطار لهجات لغة واحدة كالعربية.

وأما المذهب الثاني، فقد تمثله الاتجاه البنيوي مذ بدأ سوسير دروسه «Cours de linguistique générale – دروس في اللسانيات العامة». وقد قام درس الكلمة في هذا الاتجاه على «محور التركيب – L'axe syntagmatique». ومذ ذاك صار ينظر إلى الكلمة ليس في تاريخها ولكن في علاقاتها بالكلمات الأخرى في محور التركيب. ومن هنا يمكن القول: الكلمة هي علاقاتها.

ب - العلاماتية:

لا تُعنى العلاماتية بالكلمة، ولكنها تعنى بالعلامة. وإذا كان الأمر كذلك، فما هي النظرية (النظريات) المؤسسة لها؟ وما هو المبرر الذي يجعلها تلتفت عن الكلمة إلى العلامة؟ ثم ما هي العلامة عندها وما سماتها؟

نحتاج، ضرورة، أن نكتفي بسوسير، فنعود إليه بوصفه المؤسس العلمي الأول للعلاماتية في اللسانيات في العصور الحديثة، إذ منه سنستقي إجابة عن هذه الأسئلة. ولكي يتحقق لنا ذلك، سنحاول أن نقف على النقطتين الآتيتين:

- النظرية العلاماتية عند سوسير.
- العلامة اللسانية ومكوناتها.

ويجب أن نلاحظ، بداية وقبل أن نذهب إلى هاتين النقطتين، أن التحليل الذي تنهض اللسانيات به تفكيكًا للكلمة وتجريدًا، إنما هو في كل جوانبه مأخوذ من العلاماتية، بيد أن هذه الأخيرة، تزيد على اللسانيات في

النظر إلى العلامة أمورًا لا تدعي اللسانيات أنها تنظر بها إلى الكلمة، اللهم إلا بعد أن اتسع حقلها لتصبح العلاماتية جزءًا منه. أما المرحلة التي نحن فيها، فهي مرحلة سوسير، وهي تمثل المرحلة الأولى للسانيات عمومًا وسنشير، على كل حال، عندما نصل إلى النقطة الثانية، أي إلى «سمات العلامة اللسانية عند سوسير»، إلى مثل هذه الأمور.

● - النظرية العلاماتية عند سوسير

لقد بسط سوسير، في الفقرة الثالثة من مدخل كتابه الذي أشرنا إليه في الأعلى، حيزًا من نظريته العامة، ووضع فيه المفاهيم الأساسية للعلاماتية. وقد جعل لهذه الفقرة العنوان الآتي[21]: «Place de la langue dans les Faits humais. La sémiologie» وهو يعني: «مكان اللغة بين الأحداث الإنسانية العلاماتية». وأما مقاصده في هذا العنوان، فهي أن اللغة حدث بين أحداث عديدة اصطنعها الإنسان، وإن كل هذه الأحداث الإنسانية المصنوعة، تنضوي تحت علم هو علم العلامة أو العلاماتية.

وسنحاول فيما سيأتي أن نرصد تلك المفاهيم التي أشرنا إليها:

1 - اللغــة:

ينظر سوسير إلى اللغة من ثلاث زوايا:

- الأولى، ويرى فيها أن «اللغة مؤسسة اجتماعية، ولكنها تتميز من المؤسسات الأخرى السياسية، والقانونية، إلخ، بسمات عديدة»[22].

ويضع سوسير، هنا، توصية مقتضبة ولكنها هامة، لفهم الطبيعة الخاصة للغة فيقول: «لكي يفهم المرء طبيعتها الخاصة، يجب عليه أن يستدعي نظامًا جديدًا للأحداث»[23].

– الثانية، ويرى فيها أن «اللغة نسق من العلامات التي تعبر عن الأفكار»[24].

– الثالثة، ويرى فيها أن اللغة بسبب كونها نسقًا من العلامات، فهي «تقارن بالكتابة، وبأبجدية الصم – البكم، وبالطقوس الرمزية، وبأشكال التهذيب، وبالعلامات العسكرية، إلخ. فقط النسق الأكثر أهمية من بين الأنساق»[25].

وهكذا نرى أن العلامة، من هذا المنظور، ليست تصنيفًا وقياسًا كما هي الكلمة في النص ولا تكوينًا ووجودًا كما في اللسانيات، وإنما هي تمثيل وحضور. ولذا صارت اللغة بها، أي بسبب كونها نسقًا من علامات التمثيل والحضور، تقارن بكل أنساق التمثيل والحضور الأخرى كالكتابة، والأبجدية، والحركة، والطقوس، إلى آخره، والتي تعبر عن الأفكار.

2 – التعدد العلاماتي:

ليست العلاماتية شيئًا واحدًا، إنها مفرد بصيغة الجمع، وهي علاماتيات إذا أردنا أن نقول حقًا وصوابًا. فعلاماتية بورس مثلاً، تدور في فلك الحياة العقلية للعلامة وتعنى بالمنطق، ولا تدور في فلك الحياة الاجتماعية للعلامة ولا تؤسس لها لسانيًا كما عند سوسير. وبالطبع هناك علاماتيات أخرى عديدة في تنوعها وتوجهها. ولكننا هنا، مادمنا ندرس العلامة بوصفها لسانًا، فقد حددنا التزامنا بمنهج سوسير ورؤيته، كما أشرنا سابقًا، الا وإن سوسير، انسجامًا مع الرؤية التي يقدمها عن اللغة، ليذهب إلى وضع القواعد لدراستها. ولما كانت رؤيته للغة رؤية علاماتية، فقد وضع رؤيته العلاماتية. ولقد كان يقول: «نستطيع إذن أن نتصور علمًا يدرس حياة العلامات في قلب الحياة الاجتماعية. وتشكل هذه الدراسة جزءًا من علم النفس العام»[26].

ويسمي سوسير هذا العلم «La sémiologie – العلاماتية». ولكنه لا يكتفي بالتسمية إعلانًا وإنجازًا، بل إنه يحدد للعلامية دورًا ويوجهها نحو أداء معين، فهو يقول: إن العلاماتية «ستطلعنا على أي شيء تشتمل العلامات، وما هي القوانين التي تسوسها»[27].

ويذهب سوسير، هنا، لعقد الصلة بين العلاماتية واللسانيات، وإنه ليفعل ذلك من خلال إبرازه نقطتين بهذا الخصوص، إنه يقول:

1 – «ليست اللسانيات سوى جزء من هذا العلم العام»[28].

2 – «ستطبق القوانين اتي تكتشفها العلاماتية على اللسانيات»[29].

وهو بهذا يجعل الدرس اللساني درسًا علاماتيًا صرفًا. ولذا، فهو يعطي للساني مهمة محددة، وقد تجلى ذلك في قوله: «تتمثل مهمة اللساني في تحديد ما يجعل من اللغة نسقًا خاصًا في مجموع الأحداث العلاماتية»[30].

وإننا لنرى، منذ هذه اللحظة، أن الدرس اللساني قد أصبح موصولاً بالدرس العلاماتي، سواء كان جزءًا من الدرس العلاماتي، كما يريد سوسير، أم كانت العلاماتية جزءًا من الدرس اللساني، كما يريد بارت وآخرون. وبالفعل، فإن هذا الضرب من الدرس ينطبق على كل اللغات. وقد صرنا حاليًا نجده معمولاً به في جل الدراسات اللسانية والنصية، سواء وعى الدارس بهذه الحقيقة فأبرزها، أم لم يع بها فغابت عنه نظرًا من غير أن تغيب عنه عملاً وتطبيقًا.

● – العلامة اللسانية ومكوناتها:

يخصص سوسير الفصل الأول من القسم الأول من كتابه «دروس في اللسانيات العامة» للحديث عن «طبيعة العلامة اللسانية». ولكي يكون له ذلك، فقد جعل نظره يذهب مع العلامة في ثلاثة اتجاهات:

1 – مع العلامة في ذاتها.

2 – ومع العلامة في مدلولها.

3 – ومع العلامة في دالها.

ويجب أن نلاحظ، كما أشرنا سابقًا، أن مكونات العلامة وسماتها لسانًا تتواشج مع مكونات الكلمة وسماتها لغة. ولقد ينقلها هذا من العموم العلاماتي متصورًا إلى الخصوص اللساني مفهومًا. فتعمل، حينئذ، عمل الكلمة من غير أن تكونها. والعكس صحيح أيضًا. ولقد رأينا أن سوسير قد أشار إلى هذا بمعيار مؤصَّل. فالعلامة عنده تقوم في قلب الحياة الاجتماعية، وإنه ليدرسها على هذا الأساس، في حين أن الكلمة في اللسانيات تقوم في قلب الحياة اللغوية، وإنها لتدرسها على هذا الأساس. ويجب أن ندرك هنا أن عمل سوسير العلاماتي قد وسع عمل سوسير اللساني.

ولعلنا نكون، بهذه الملاحظة، قد أجبنا، ولو جزئيًا، عن سؤال كنا قد طرحناه من قبل، وهو: متى تصبح الكلمة علامة، أو كيف تنجز الكلمة تحولها فتكون علامة؟ وفي الواقع، وعلى ضوء هذا التحديد الذي وضعه سوسير للعلامة، تصبح الإجابة بدهية. فالكلمة تتحول إلى علامة، عندما تنيط بها اللغة دورًا اجتماعيًا. وإن هذا الدور هو الذي يجعلها تمتاز من الكلمة بالتمثيل والحضور. وهذا ما يوجب على الدرس اللساني أن يصير درسًا علاماتيًا بامتياز، فيخرج بذلك من طَرْق الآلة اللسانية وجودًا إلى نبض التمثيل العلاماتي حضورًا، ومن نمطية النموذج اللساني تركيبًا إلى حيوية الكلام أداء، ومن ثبات الكينونة اللسانية بنية إلى متغير الفعل العلاماتي صيرورة.

ومن هنا، فإننا نرغب أن نفسر عبارتي «الحياة الاجتماعية» و«الدور

الاجتماعي» بأوسع تفسير، بحيث يشمل كل مجالات التعبير اللغوي: فكرًا، وشعورًا وحساسية، وكل أنواع الخطاب وأجناسه، التي هي إنتاج اجتماعي بمقدار ما هي إبداع فردي، والتي هي رؤية إنسانية وبشرية بمقدار ما هي رؤية فوق إنسانية وفوق بشرية.

وكذلك، يجب أن نلاحظ أن النظر في العلامة اللسانية من حيث التكوين لا من حيث الاشتغال يجعلنا نقول إن الأصل في المدلول والدال أنهما للكلمة، ولكن العلامة اللسانية تتخذهما جسدًا وتحل فيهما كينونة لكي تمتاز بهما من الكينونات العلاماتية الأخرى وجودًا وتفترق. ولما كان ذلك كذلك، فإن سوسير لم ير في انقسام العلامة إلى مدلول ودال سمة من سماتها، ولكنه رأى في انقسامها إلى «اعتباطية» و«خطية» سمتين من سماتها، وأنهما تشكلان مبدأ كل دراسة، وسنأتي إلى هذا بتفصيل أكثر في فقرة منفردة، وأما الآن، فإن مبرر هذا التأويل عندنا، ونظرنا مأخوذ بالتكوين لا بشيء آخر، فيعود إلى سببين:

- الأول، لأن المدلول والدال يمثلان عناصر تكوينية. وهما، لأجل هذا، لا يصلحان أن يكونا سمة للعلامة بقدر ما يصلحان أن يكونا مكونين لها مثلما هما للكلمة، الا وإن ما يعزز هذا التأويل، هو اننا نجد سوسير يذكر – وإنْ عرضًا – المصطلح «كلمة» وليس المصطلح «علامة» في الحيز الذي كان يطرح فيه مسألة المدلول والدال(31).

- الثاني، لأن العلامة عندما تكون لسانية، وليست طبيعية كالغيم، والرياح، والأنهار، إلخ، أو ليست اصطناعية كعلامات الطريق، والخرائط والإيقونات، إلخ، فإن شأن حضورها في التداول اللغوي يكون تبعًا لشكل وجودها في التداول اللساني. ولما كانت اللغة لا تعرف إلا الكلمات، والكلمات لا تعرف سبيلاً إلى الوجود إلا من خلال المدلول والدال، فإن العلامة اللسانية يكون هذا هو شأنها أيضًا.

وإننا لنعتقد، اعتقاد تدبر وتفكر، أن أمرًا كهذا هو الذي جعل سوسير، إذ رأى أن العلامة محتاجة إلى هذين العنصرين في تمثيلها وحضورها، يقول: «إننا إذا كنا نرتضي بـ «العلامة»، فذلك لأننا لا نعرف بماذا نستبدلها. واللغة المستعملة عادة لا تعرف غيرها شيئًا آخر»(32).

ولقد نستطيع أن نفهم من هذا القول أن ارتضاء سوسير بالعلامة اللسانية، وهي مكونة من مدلول ودال مثل الكلمة، أمر تدفع إليه الضرورة. فهو لا يعرف، من جهة، بماذا يستبدلها، ولأن اللغة، من جهة أخرى كما يقول، لا تمنحه بديلاً عنها. وإذا كان منطق الضرورة صحيحًا هنا، فإننا نجده، كما أسلفنا، أن الكلمة والعلامة، بالضرورة نفسها، تتواشجان في عناصر التكوين، أي في المدلول والدال، كما تتواشجان في السمات سواء الاعتباطية منها أم الخطية، وهذا ما سنراه لاحقًا.

ولكي تكون لنا خلاصة في هذه القضية، فإننا نستطيع، على مستوى التحليل، أن نصطنع لغة واصفة (métalangage) نستعين بها. ولهذا نقول: إن مكونات اللسان عديدة، وإن من أحد مكوناتها ما يمكن أن يسمى «الوحدة اللسانية – unité linguistique». وقد تكون «الوحدة اللسانية». وذلك تبعًا لاستعمالها وسياقها لغة أو محيطًا، إما علامة وإما كلمة. وإذا كان الاستعمال سياقًا لغويًا أو محيطًا غير لغوي يعدا معيارًا للتمييز والتفريق بين العلامة والكلمة، فإنه يضاف إلى المعيار المؤصل الذي وضعه سوسير، لأنه مشتق منه في الحقيقة. «فالوحدة اللسانية» إذا كانت تعمل في قلب الحياة الاجتماعية – وتوسيعًا على سوسير نقول في قلب الحياة العقلية أيضًا والحياة عمومًا – أي في المحيط غير اللغوي، فإنها تعد علامة. وأما إذا كانت تعمل فقط في قلب الحياة اللغوية ولا تتعداها إلى سواها، أي لا تتخذ من الحيز غير اللغوي مكانًا لوجودها واشتغالها، فهي كلمة. وبهذا نكون قد حلّلنا إشكالية الكلمة والعلامة، وتجاوزنا في الآن نفسه ما يبدو أنه

ازدواجية في المنظور والأداة. ولنا عودة إلى هذه القضية في نهاية حديثنا عن «العلامة والمدلول والدال».

نحن، إذن، مع العلامة الآن، بكل ما يحمله المصطلح «علامة» من مقاصد. والسؤال هو: كيف ينظر إليها سوسير في ظل مماثلتها للكلمة من جهة، وفي ظل تكوينها دالاً ومدلولاً، من جهة أخرى؟

ويمكن إجابة عن هذا السؤال المزدوج، أن نقف عند سوسير على ثلاثة أمور:

أ – المدونة.

ب – العلامة وما تربطه.

ج – العلامة والمدلول والدال.



أ - المدونــة:

يقول سوسير: «إن اللغة، بالنسبة إلى بعضهم، إذا ارتدت إلى مبدأها الجوهري، فهي تمثل مدونة من الكلمات التي تتناسب مع عدد من الأشياء التي توازيها كثرة»[33].

ولقد نعلم أن هذا التصور كان يسوس علوم اللغة على امتداد القرون إلى نهاية القرن التاسع عشر، وأن علماء اللغة (ماعدا استثناءات قليلة عند كل الأمم، مثل الجرجاني عند العرب) كانوا يبنون رؤيتهم اللغوية على مثل هذا التصور. فاللغة عندهم هي مجموع ألفاظها والمتكلم، حين يتكلم إنما ينهل من المدونة اللغوية ألفاظًا يعبر بها عن أغراضه وحاجاته.

ولكن سوسير يرى أن النقد يطال هذا التصور من عدة وجوه، يمكننا أن نوجزها في ثلاثة:

1 – إنه يقول: إن هذا التصور «يفترض وجود أفكار جاهزة وسابقة في وجودها على وجود الكلمات»[34]. والنقد الذي يوجهه سوسير إلى هذا التصور، نجده في الفقرة الأولى من الفصل الرابع من كتابه المذكور آنفًا. وهي فقرة تحمل عنوانًا دالاً ويتصل بما نحن بصدده. وهذا العنوان هو: «اللغة بوصفها فكرًا منظمًا في المادة الصوتية».

إنه يقول عن الفكر: «إذا وقفنا على الفكر بذاته، فسنجد أنه يمثل سديمًا، حيث لا يوجد شيء محدد بالضرورة. وذلك لأنه لا توجد فكرة مسبقة الصنع، ولا شيء يمكن أن يكون مميزًا قبل ظهور اللغة»[35].

وأما عن الكلمات، فإنه يطرح سؤالاً يخص تكوينها الصوتي. هذا السؤال هو: «هل تمنح الأصوات بذاتها كينونات محددة سلفًا؟»[36]. ويجيب بأن «الجوهر الصوتي ليس جوهرًا ثابتًا، ولا جوهرًا صلبًا. وكذلك ليس هو قالبًا يجب على الفكر أن يتطابق فيه مع الأشكال، ولكنه مادة مطواعة تنقسم بدورها إلى أقسام مميزة، فتعطي بهذا الانقسام الدوال التي يحتاجها الفكر. ولقد يعني هذا، إذن، أننا نستطيع أن نمثل الحدث اللساني في مجموعة، أي نمثل اللغة بوصفها سلسلة من الأقسام المتجاورة والمرسومة على مستوى غير محدود من الأفكار المختلطة، وعلى مستوى غير محدود أيضًا من الأصوات»[37].

2 – ويتابع سوسير نقده لمتصور المدونة، فيقول: «إنه لا يقول لنا إذا كانت طبيعة الاسم طبيعة صوتية أو نفسية، لأن كلمة شجرة [مثلاً]، يمكن النظر إليها تحت هذا الوجه أو ذاك»[38].

ولقد نعلم أن أيًا من الوجهين قد يذهب بالشجرة، صوتًا ودلالة، مذاهب شتى. والمدونة لا تستطيع لا أن تسجل هذه المذاهب نوعًا إزاء

الكلمات التي تتضمنها، كما لا تستطيع أن تحصيها عددًا، لأن الاستعمال هو وليد الحاجات، وهذه لا تتناهى عددًا.

3 – ثم يقول أخيرًا أن هذا التصور للمدونة «يفترض أن يمثل الرباط فيه، الذي يوحد بين اسم وشيء، عملية جد بسيطة. وهذا بعيد عن أن يكون حقيقيًا»[39]. ولعل هذا ما ستخبرنا به الوقفة الآتية مع العلامة.

ب - العلامة وما تربطه:

ينطلق سوسير من فرضية يقول فيها: «لقد رأينا، بخصوص دورة الكلام، أن المصطلحين المرتبطين بالعلامة اللسانية هما مصطلحان نفسيان، ولذا، فإن رباط التداعي هو الذي يوحدهما في دماغنا. وعلينا أن نؤكد على هذه النقطة»[40].

فما هذان المصطلحان اللذان تشير إليهما هذه الفرضية؟ وكيف يمكن أن يكونا نفسيين مع أنهما ماديان نوعًا وجنسًا، ولا يتحققان وجودًا وحضورًا إلا في المادة.

يقول سوسير: «تجمع العلامة ليس بين شيء واسم، لكن بين متصور وصورة سمعية»[41].

ويمكن، بداية، أن نقول إن المصطلحين اللذين تربط العلامة بينهما وبهما تكون، هما: «المتصور» و«الصورة السمعية». وإن سوسير ليشير بهذا التفكيك إلى حقيقتين ماديتين كما نحسب: الأولى، وتتمثل في «المتصور». ولذا، فهي تقوم في الأذهان. الثانية، وتتمثل في «الصورة السمعية». ولذا، فهي تقوم في الأعيان.

وإذا كان هذان المصطلحان يمثلان حقيقتين ماديتين، فلِمَ قال عنهما

إنهما نفسيان؟ أليس في هذا قلب لحقائق الوجود وهو مادة؟ أليس في هذا انتهاك لحرمة المادة وهي حضور؟ أليس في هذا تضييع للمعنى وهو انطباق جسماني وشكلاني للحضور وتمثيلاته المادية؟

هذه أسئلتنا، ولا ندري ماذا كانت أسئلة سوسير. ولكن الذي ندريه هو أن سوسير، بسبب هذه القضية، قد اندفع إلى الكشف عن حقيقة من الحقائق اللسانية بخصوص العلامة، والتي تخص، برأينا، الحياة عمومًا لأننا نسبح في كون من العلامات. إنه يقول: «ليست هذه الأخيرة (وهو يقصد الصورة السمعية) هي الصوت المادي، والذي هو شيء فيزيقي محض، ولكنها البصمة النفسية لهذا الصوت، والتمثيل الذي تعطينا إياه شهادة حواسنا»[42].

إنه انقلاب في حقائق الوجود، كما أسلفنا، ولكنه ليس إلغاء لمادية الوجود. وإذا كان ذلك، فكيف يمكن أن نوصّف عقلانية سوسير هنا؟ وفي أي أرض من النظر نستطيع أن ننزلها؟

ربما لا يتطلب الأمر أكثر من أن نقول إن عقلانية سوسير هي بحث في الوجه الآخر، وعن الحقيقة الأخرى، والتي يمكن أن تكون ليس نقيضًا للمادة ولكن تكاملاً معها، ووجهًا آخر لها، ونوعًا مختلفًا في تعدد وجودها وحقائقها. ولما كان هذا هكذا، فقد وجدنا سوسير يتابع قائلاً عن «الصورة السمعية»: «إنها من متعلقات الحواس، وإذا حصل أن سميناها «مادية»، فإننا نسميها بهذا المعنى فقط، وكذلك بالتعارض مع المصطلح الآخر للتداعي، أي المتصور، والذي هو بصورة عامة أكثر تجريدًا»[43].

وبهذا، فإن سوسير يكشف عن خروج هذين المصطلحين من الوجود مادة إلى الوجود نفسًا، كما يكشف عن انقلاب كبير في الإدراك، إذ إن الملاحظ يذهب بظنه، بداية، إلى أن الإدراك يتجه في حصوله نحو الحقائق

المادية والتجسيد، ثم لايلبث أن يرى أن الإدراك يتجه في حصوله نحو الحقائق النفسية والتجريد. ألا وإن سوسير إذ يسلك هذا المسلك، يكون قد أدخل العقلانية وأحلها منهجًا ونظرية محل التجريب، مفتتحًا بهذا عصر نظر جديد للسانيات وللعلاماتية اللسانية.

ونجد وجوبًا، لأهمية هذا الأمر، أن نقف متأملين استشهادًا أخيرًا يقوم عنده بهذا الخصوص. يقول سوسير: «تظهر السمة النفسية لصورنا السمعية جيدًا عندما نراقب لغتنا الخاصة. فنحن من غير أن نحرك الشفتين أو اللسان، نستطيع أن نتكلم إلى أنفسنا، أو نستطيع أن نستذكر قطعة من الشعر. والسبب في ذلك لأن كلمات اللغة تمثل بالنسبة إلينا صورًا سمعية. ومن هنا، يجب علينا أن نتجنب الكلام عن «الفونيمات» (الوحدات الصوتية الصغرى مترجم) التي تتألف منها. فهذا المصطلح إذ يستلزم فكرة الفعل الصوتي، فإنه لا يستطيع أن يلائم إلا كلمة تم الكلام بها، وإنجازًا للصورة الداخلية ضمن الخطاب. وأما إذا تكلمنا عن أصوات كلمة ومقاطعها، فإننا نتجنب سوء الفهم هذا، شريطة أن نتذكر أن المقصود هو الصورة السمعية»[44].

وهكذا يتضح لنا أن العلامة اللسانية تربط بين حقيقتين نفسيتين تمثلان وجهيها، أي «المتصور» و«الصورة السمعية». وبما أن هاتين الحقيقتين إنتاج لغوي، فإنه يجب مراقبتهما في داخل اللغة وليس في شيء آخر خارجها. وذلك لكي يبني الإدراك لهما فهمًا به نتمكن من تداولهما معًا وفي وقت متزامن.

ج - العلامة والمدلول والدال:

لقد انتهى سوسير إلى خلاصة مفادها أن العلامة اللسانية كينونة نفسية، ولها وجهان: «الصورة السمعية» و«المتصور». وهو يعود فيذكر بهذا

التكوين المزدوج للعلامة حين يقول: «إننا نسمي علامة توليف كل من المتصور والصورة السمعية»[45].

ولكن سوسير كان يحس أن المصطلحين يثيران إشكالاً على صعيد الفهم، والتباسًا على صعيد التداول المألوف لكلمة «علامة». فقد كان استعمالها، من منظوره، «يشير عمومًا إلى الصورة السمعية وحدها»[46]. من غير أن يشير إلى «المتصور» أيضًا في الوقت نفسه. ثم إن سوسير أراد أن يؤكد هذا الذي يحسه، فقال: «إننا ننسى أن «شجرة» إذا كانت تسمَّى علامة، فليس ذلك إلا لأنها تمثل المتصور «شجرة». ثم إن فكرة الجزء حسًا تستلزم فكرة الكل»[47].

ثمة التباس، إذن، حاصل نتيجة لذلك. وإن سوسير ليرغب أن يقوم بإزالته. ومن أجل ذلك، فقد كان يرى أن إزالته تقتضي الإشارة «إلى المفاهيم الثلاثة الحاضرة هنا، لأسماء يستدعي بعضها بعضًا، ولكن يتعارض بعضها مع بعض»[48]. ويقصد سوسير بالمفاهيم الثلاثة: العلامة، المدلول، الدال.

ويقضي الحال الذي اقترحه استبدال مسميات هذه المفاهيم، إنه يقول: «إننا نقترح أن نحتفظ بكلمة «علامة» لكي نشير بها إلى الكل. ونقترح تعويض «متصور» و«صورة سمعية» على التوالي بـ «مدلول» و«دال»[49]. ويعلل هذا التعويض بقوله: «إن من فائدة هذين المصطلحين الأخيرين، أن يسما التعارض الذي يميزهما من بعضهما بعضًا، ومن الكل الذي يشكلان جزءًا منه»[50].

يتبنى سوسير، إذن، مصطلح «المدلول» بديلاً من المصطلح «المتصور»، ومصطلح «الدال» بديلاً من المصطلح «الصورة السمعية». وأما مصطلح «العلامة»، فيقرر الاحتفاظ به. ولقد رأينا من قبل تبريره لهذا الأمر حين قال:

«إننا إذا كنا نرتضي «بعلامة»، فذلك لأننا لا نعرف بماذا نستبدلها. واللغة المستعمل لا تعرف غيرها شيئًا آخر».

وإننا لنرى أن سوسير إذا لم يكن مضطرًا إلى تغيير مسمى العلامة، فذلك يعود إلى ثلاثة أسباب:

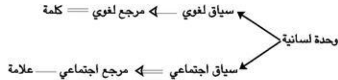
1 – لأنه لم يطرح العلامة مقابلاً للكلمة، فهذا لم يكن منهجه. والنظرية اللسانية، في زمنه، لم تبلغ نضجًا كافيًا لا على صعيد المتصور والمفهوم، ولا على صعيد اللغة الواصفة، بحيث كان يمكنه أن يفعل ذلك.

2 – والسبب الثاني، لأن العلاماتية لم تكتمل وقتها وجودًا بعد، وذلك باعترافه هو نفسه. فهو كان يقول: مادامت العلاماتية «لم توجد بعد، فإننا نستطيع أن نقول ما ستكونه. ولكن لها الحق في أن تكون، وإن مكانها محدد سلفًا»[51].

3 – وأخيرًا، لأن النظرية التي يقدمها، تساوي، من منظور لساني، بين العلامة والكلمة. فهما بالإضافة إلى أنهما يمثلان شيئًا واحدًا، فإنهما يتواشجان على صعيد الدال تكوينًا.

ولكننا بعد أن جعلنا للعلامة وظيفة غير الوظيفة التي جعلناها للكلمة، فإننا نجد أنفسنا مضطرين لا إلى تغيير مسمى «العلامة»، ولكن إلى تحديد هذا المسمى. فنحن ننطلق من مقولة تقول (وهي مقولة تعود إلى سوسير في جوهرها) إن اللغة مكونة، بالإضافة إلى قوانينها التي تصوغ نماذج التركيب فيها، من وحدات لسانية. وهذه الوحدات إما أن تكون كلمات، وإما أن تكون علامات. والفيصل بينهما، على نحو ما مر بنا، هو أن الوحدة اللسانية إذا كانت تعمل في إطار لغوي محض، تأخذ منه مرجعيتها وتحيل إليه هذه المرجعية، فهي كلمة. وأما إذا كانت تعمل في إطار اجتماعي أو عقلي، تأخذ

منه مرجعيتها وتحيل إليه هذه المرجعية، فهي علامة. والترسيمة التالية توضح هذا الأمر:



فالوحدة اللسانية تكون إما كلمة وإما علامة بحسب السياق والمرجع الذي تأخذ منه وتحيل إليه، أي بحسب الدور الذي تقوم به والوظيفة التي تؤديها في قلب اللغة أو في الحياة الاجتماعية والعقلية أو في قلب الحياة عمومًا.

وعند هذه الخلاصة، نستطيع أن نقول لقد وقفنا على العلامة اللسانية تعريفًا وتكوينًا، وكذلك تمييزًا لها من الكلمة، وإن كنا سنعود إلى هذا الأمر في نهاية هذه الدراسة. وقد ناقشنا سوسير، على نحو من الأنحاء، بمقدار ما استلهمناه. وسنحاول الآن أن نقف معه على سمات العلامة اللسانية.

3 - سمات العلامة اللسانية عند سوسير:

يضع سوسير مبدأين يشتملان على سمات العلامة اللسانية: المبدأ الأول، وهو «اعتباطية العلامة». المبدأ الثاني، وهو «السمة الخطية للدال».

ونود قبل أن نوجد هذين المبدأين، أن نذكر بأمرين:

1 - إن هذين المبدأين لا ينطبقان إلا على العلامة اللسانية فقط، ولا يمكن أن نتوسع بهما توصيفًا لكل علامة بالمطلق.

2 - يتواشج هذان المبدآن سمة مع الكلمة، وإن كانت العلامة والكلمة تفترقان

في الاشتغال والوظيفة. وهذا ملمح كنا قد نبهنا إليه في الأعلى، ونُنبه إليه ثانية، هنا لأهميته القصوى من جهة، ولعدم وجوده في نظرية سوسير الخاصة بالعلامة اللسانية من جهة أخرى.

أ - اعتباطية العلامة:

الاعتباطية سمة وضعها سوسير ليحدد بها طبيعة العلاقة ونوعها بين الدال والمدلول. ولما كانت أهمية هذه السمة عظمى، فقد ارتقت عنده إلى مرتبة المبدأ الأول في توصيف العلامة. وسنحاول أن نوجز أفكاره في عدة فقرات حتى يتبين لنا مقصوده.

1 - الاعتباطية وماهيتها:

يدور تعريف «الاعتباطية – L'arbitraire» على ثلاثة وجوه:

الأول – وتبرز فيه الاعتباطية سمة ملازمة للرباط الذي يجمع بين الدال والمدلول، يقول سوسير: «إن الرباط الذي يوحد بين الدال والمدلول رباط اعتباطي»[52].

الثاني – وتبرز فيه الاعتباطية سمة ملازمة للعلامة نفسها، بل هي العلامة نفسها يقول سوسير «بما أننا تواضعنا على ارتباط الدال بالمدلول، فإننا نستطيع أن نقول ببساطة أكثر: العلامة اللسانية علامة اعتباطية»[53].

الثالث – وتبرز فيه الاعتباطية سمة ملازمة للدال. فإذا كانت المدلولات وجودًا متاحًا للإنسانية على اختلاف لغاتها، فإن الدوال التي تجسدها وتحملها وتدل عليها وجود متاح، هي الأخرى، وموحَّد للإنسانية، ولكن لكل قوم من الأقوام الإنسانية من جهة، ووجود صانع لاختلاف اللغات وتمايز

هذه اللغات بعضها من بعض من جهة أخرى. وتبرز هذه السمة، الملازمة للدال والمؤسسة لاختلاف اللغات وتمايزها، في الأمثلة التي يضرب بها سوسير توضيحًا لرؤيته. فهو يرى أن «الفكرة «soeur – أخت» لا ترتبط بأي رباط ضمني مع سلسلة الأصوات «s - o - r .s ا – غ – ت» بوصفها دالاً تستعمله هذه الفكرة»[54]. والسبب، كما يقرره، هو أن هذه الفكرة تستطيع أن تتمثل بأي سلسلة صوتية أخرى. ثم يقدم برهانًا يسنده إلى الاختلاف بين اللغات فيقول: يتمثل البرهان «بالاختلاف بين اللغات، بل بوجود اللغات المختلفة نفسها. فإن المدلول «boeuf – بقرة» هو «b - o - f – ب – ق – ر – ة»، في حين أنه من الجهة الأخرى «o - k - s»[55]، أي «ochs».

ونلاحظ أن هذه الوجوه تتمثل مرة بالرباط القائم بين الدال والمدلول، وثانية بالعلامة نفسها، أي بدالها ومدلولها معًا، وثالثة بالدال دون المدلول، والسؤال الذي يطرح هو: هل الاعتباطية حقيقة متعددة عبّر سوسير عنها بوجوه ثلاثة؟ لا نستطيع أن نقرر اختيارًا مسبقًا لواحد من هذه الوجوه، كما لا نستطيع أن نعطي إجابة تفسيرية لرؤيته هذه. بيد أننا بنائيًا نستطيع أن نضع في معمار هذه الحقيقة لبنات أخرى تفضي إلى زيادة تعددها. ومن ذلك مثلاً:

1 – موقف بنفينيست. فقد حاول هذا اللساني الحلبي في كتابه: «Problèmes de linguistique générale» «أن يجعل مفهوم الاعتباطية دقيقًا، فبيّن، من أجل ذلك، أنه إذا كانت العلاقة بين العلامة (الدال + المدلول) والواقع المشار إليه علاقة اعتباطية، فإن العلاقة بين الدال والمدلول علاقة ضرورية، والسبب لأن وجهي العلامة لا يُعقلان الواحد من غير الآخر»[56]. ولما كان ذلك كذلك، فقد انتهى إلى خلاصة تقول: «وهكذا، فإن ميدان الاعتباطية يقع خارج إدراك المرء للعلامة اللسانية»[57].

2 – وأما الموقف، عندنا، فالاعتباطية، مضافًا إليها القسرية، قائمة ولا ينازع بداهة وجودها شيء. بيد أننا نرى أن الوجوه الثلاثة للاعتباطية التي كشف تفكيكنا عنها عند سوسير تمثل وجودًا معلقًا وقائمًا بالإمكان. ويمكن للسياقات المختلفة، والحال كذلك، أن تجعل هذا الوجه تنزيلاً في حيزها تارة، وأن تجعل الوجه الآخر تنزيلاً في حيز آخر تارة أخرى. ولقد يعني هذا أن السياق يمثل فيصل الاختيار، أو حافز التمركز على وجه دون وجه. فإذا كان هذا، وكانت هذه الأطروحة صحيحة، فإن مبدأ الاعتباطية لا يتعارض إذن مع مبدأ التعليل الذي يودي إليه حافز التمركز، وحينئذ تخرج العلاقة بين دال العلامة ومدلولها من الاعتباطية إلى القصدية، ومن القسرية إلى حرية الاختيار. ألا وإنه على هذا يقوم شأن كثير من العلامات في المجاري المختلفة للكلام شعرًا ونثرًا، نصًا أدبيًا وخطابًا تداوليًا أو استهلاكيًا.

2 - اعتباطية العلامة وانعدام العقل:

يعتقد سوسير أن لا أحد يعترض على مبدأ الاعتباطية. وإننا لنظن أنها، لما لها عنده من يقين قطعي، تقع في مجمل نظريته موقع الكليات اللغوية. ولقد يتأكد ذلك حين نراه يقول: «إن المبدأ الذي تم الإعلان عنه في الأعلى (وهو يقصد الاعتباطية)، يسيطر على كل لسانيات اللغة»[58].

ولقد رأينا، في الفقرة السابقة، كيف اخترق بنفينيست هذا المبدأ مستبدلاً بمصطلح «الاعتباطية» مصطلح «الضرورة» من غير أن يهبط بالتعميم إلى ما دون «الكليات اللغوية»، أي المطلق، كما رأينا أيضًا كيف أن ما ذكرناه، وهنا نقرر هذا، يجعل من مصطلح «الاعتباطية» يدور على النسبية اللغوية، وذلك لأننا أعطينا السياق دور الحاكم فيها.

وإذا تأملنا الآن، في عودة إلى التراث العربي، فإننا سنجد أن مبدأ «الاعتباطية» المعلن عنه هنا، كان يتردد فحوى ومضمونًا عند الجرجاني، وإنْ بأسلوب كان يستلهم فيه الأشاعرة وتبصرهم فكرًا وفلسفة ومعالجة.

إن النظم عند الجرجاني نظمان: نظم لا عقل فيه، ونظم بمقتضى العقل يكون. وأما الذي لا عقل فيه، وهو ما يعنينا هنا وسنقف عليه وحده، فهو ما سماه «نظم الحروف». ولقد نفهم من «نظم الحروف» نظم الأصوات، ولا ضير في ذلك. فتشومسكي قد جعل كل صوت من أصوات اللغة مقابلاً لحرف من حروفها الأبجدية. يقول الجرجاني، وفي قوله توضيح لهذا الذي ذكرناه: «إن نظم الحروف هو تواليها في النطق، وليس نظمها بمقتضى عن معنى، ولا الناظم لها بمقتف في ذلك رسمًا من العقل اقتضى أن يتحرى في نظمه لها ما تحراه. فلو أن واضع اللغة كان قد قال «ربض» مكان «ضرب» لما كان في ذلك ما يؤدي إلى فساد»[59].

ونلاحظ أن اختلاف التمثيل يذهب بين سوسير والجرجاني من اتجاهين مختلفين إلى نقطة التقاء واحدة منطقًا، ألا وهي انعدام العقل في نظم الحروف عند الجرجاني، والاعتباطية عند سوسير. ولقد نرى أن الاعتباطية إنما تكون نتيجة لعدم وجود عقل ناظم يحكم توالي الحروف عند النطق بها. ولعل هذا المعنى يجعلنا نقول إنه لولا انعدام العقل في نظم الحروف لما اتخذت الاعتباطية إلى نشوء العلامة سبيلاً، ثم إنه لولا ذلك لتماثلت اللغات في تسمية الأشياء، ولصار المسمى الواحد واحدًا في كل اللغات، ولاختزلت اللغات كلها، والحال كذلك، إلى لغة واحدة.

3 - الاعتباطية وقسرية الدال:

العلامات اعتباطية، ولكن الدوال فيها لن تستطيع أن تشق طريقًا إلى

الوجود إلا عبر قسرية تفرضها وتُلزم بها، فيأخذها مستعمل اللغة ويتصرف حتى ليحسب، يقينًا، وكأنها شيء من أشيائه، واختيار من اختيارته، أو إبداع مصطفى تم له وحده من دون سائر أهل اللغة وجودًا، ناسيًا أنها في الحقيقة وجود مفروض، وأنْ ليس له عليها سلطان، فهو إما أن يأخذها، فيتكلم، فيكون، أو أن يعرض عنها (وهذا ليس في مستطاعه إطلاقًا) فيصمت ويتقوَّض كينونة، إذ لا وجود يُعرف إلا لكائن يتكلم.

ولقد نستطيع أن نتكلم عن القسرية من خلا زاويتين، وبهذا نوضح الاعتباطية أكثر، ونستلهم سوسير ونوظفه في هذا الشأن:

أ – ثمة في اللغة ما يمكن أن يسمى العقل غير المرئي. ونلاحظ أنه عقل فعّال، على الرغم من احتجابه وتواريه. وهذا العقل المحتجب والمتواري، هو، في الحقيقة، العقل الجمعي والتاريخي. وإنه ليكون ماثلاً في اللغة وفاعلاً. أما كونه ماثلاً فيها، فلأنه قدرة في حيز القوة، وأما كونه فاعلاً فيها، فلأنه إنجاز في حيز الفعل. ثم إن فعالية هذا العقل أكثر ما تكون حضورًا فمن خلال قسرية العادة الاجتماعية وقهرية المواضعة اللغوية الجماعية. فالفرد الذي ينشأ في مجتمع ويأخذ عنه لغته، لن يستطيع أن يفعل ذلك إلا إذا خضع كلية إلى تلك القسرية وهذه المواضعة اللتين هما، في الواقع، تمثيل مراوي للعقل الجمعي والتاريخي. ولقد نفهم هذا إذا جعلنا من دور كهايم مرجعية لنا، كما نفهمه، على نحو ما، من سوسير حيث يقول: «إن أي أداة تعبيرية يتلقاها مجتمع ما، تستند من حيث المبدأ إلى عادة جماعية، أو إلى المواضعة»[60].

ب – الاعتباطية في ذاتها انعتاق وانفكاك وتحرر، وهي بمفردها سبيل إلى نظم الكلام كيف جاء واتفق، لأنها طريق لا يعدم فيه كل مصوت أن يجد

من الأصوات ثلة ينصبها علامة على ما يقول، أو يتخذها إشارة يدل بها على ما يبتغي، ولكن الأمر في الواقع ليس كذلك، ولا هو قائم على هذه الصورة. وفك لغز هذه الأحجية يتطلب تحديد كلية العلامة، فهي اعتباطية العلاقة بين الدال والمدلول، كما رأينا في أحد توظيفات سوسير لهذا الأمر. وإذا كانت على مستوى الوضع، فهي اعتباطية الواضع الأول وليست اعتباطية المستعمل الثاني أو الآني، كما أوضح الجرجاني هذا، حيث صب اهتمامه على وضع الدال وإنتاجه وليس على وضع المدلول وإنتاجه.

وما نتغيا قوله ونتحين الإفصاح عنه، وقد آن، هو أن الاعتباطية ليست وجودًا فلوتًا يرافق الوجود اللغوي، أو يرافق، على نحو أدق، مستعمل اللغة في ديمومة طلبه لما يريد من كلمات وعلامات، فيصوغها بدعوى من ذلك كما يشاء أو كيف جاء واتفق، بتعبير الجرجاني، وإنما هي تخضع إلى نظام يقوم به ما يمكن أن نسميه قسرية الدال. وهذه القسرية بنظامها تمثل نوعًا من الاستبداد الصوتي في اللغة، لا يصح معه سؤال عن سبب أو علة، وهو يحفظ اللغة من التشرذم والتبدد، ويجعلها بنية ثابتة ووحدة يلتزم بها المتكلمون بلغة من اللغات.

إن استبداد الدال، شيء متضمن في الاعتباطية، وعليه تجري كل الضوابط النسقية للنظام الصرفي في كل اللغات. ولقد نعلم أن النظام الصرفي شيء يخص الدال وحده، وإن كان يلامس أطراف النحو والمدلول. والقول في جوهره إنه نظام ضابط يستند إلى العادات اللغوية والإطراد. ولذا، يجوز أن نقول في وصفه أيضًا إنه نظام مستبد يحكم اعتباطية العلاقة بين الدال والمدلول، كما يصوغ الدال ويضبط استعمال المتكلم له طوال حياته المعلومة، أو طوال حياة اللغة، المعلومة.

4 - الاعتباطية وحرية الاختيار:

الاختيار علامة عقل. ولذا، فإنه لما كان الإنسان كائنًا مختارًا، كان في الوقت نفسه كائنًا عاقلاً. وكان الإنسانية فيه لا تقوم عقلاً إلا إذا قامت اختيارًا، ولا تقوم اختيارًا إلا إذا قامت عقلاً. فهو بين هذا وذاك، بعضه على بعض يدور، وإنا لنحسب انه لا يستوي خلقاً إلا بهذا وذاك. غير أن الإنسان مختار فيما يستطيع، فإذا استطاع أمرًا وأنجز اختياره فيه، دل على شيئين: إنه عاقل مختار، وأنه مستطيع حر. والمستطيع الحر كائن متصرف. فهل هو هكذا في مطلقه، أم هو هكذا فيما يستطيع فقط؟ أي هل هو حر مقيد؟

إن للمسألة إذن، بمثل هذا الطرح، بعدًا فلسفيًا. فهل لها بعد لغوي؟ وإذا كان لها بعد لغوي، فهل يمكن حسمها من خلال اللغة؟ ثم أليست الفلسفة، في نهاية المطاف، لغة؟

اللغة واديان: واد يكون الإنسان فيه متبعًا، والعقل عنده حينئذ يقوم في الاتباع، وواد يكون الإنسان فيه مبتدعًا، والعقل عنده حينئذ يقوم في الابتداع. ولما كان الإنسان على مثال لغته وجودًا، فقد وضعه الجرجاني (ولا ندري كيف نصنفه: هل هو فيلسوف لغوي، أم لغوي فيلسوف، أم هو لغوي وفيلسوف) في مواجهة لغته ليقرر فيها ومن خلالها ما يكون، وما يستطيع وما لا يستطيع، ومتى يمكنه أن يستطيع فيختار، ومتى لا يمكنه أن يستطيع فيتجرد من حريته واختياره. وقد رأى أن النظم نظمان: «حروف منظومة» و«كلم منظومة». أما الأول، فقد وقفنا عليه. ورأينا أن لا مجال فيه لحرية وعقل، فالإنسان فيه متبع لا مبتدع، وأنه لم يقتف فيه «رسمًا من العقل اقتضى في نظمه لها (أي الحروف) ما يتحراه»[61]. وأما الآخر، فهو بخلاف ذلك. وإنه ليقول فيه: «ليس الغرض بنظم الكلم أن توالت ألفاظها في النطق، بل أن تناسقت دلالتها وتلاقت معانيها، على الوجه الذي اقتضاه العقل»[62].

لم يكن سوسير عن هذا ببعيد، فقد جعل اللسان قسمين: اللغة والكلام. ورأى أن اللغة تنتمي في وجودها إلى الجماعة. واللغة عنده هي النظام والمفردات. كما رأى أن الكلام ينتمي في وجوده إلى الفرد. والكلام عنده هو الأداء والإنجاز. ولقد نعلم أن اللغة إنْ نظامًا وإنْ مفردات مما لا يستطيع الفرد أن يبدعه. ولذا، فهو فيهما متبع لا مبتدع. كما نعلم أن الكلام أداءً وإنجازًا مما يستطيع الفرد أن يبدعه. ولذا، فهو فيه مبتدع لا متبع. ولقد وقف سوسير في المفردات على الدال، ونفى أن يكون للفرد فيه أي اختيار. ولقد نجده قد تكلم عن هذا الأمر في سياق حديثه عن الاعتباطية فقال:

«نستدعي الكلمة «اعتباطية» ملاحظة: إنه يجب أن لا تجعلنا نفكر بأن الدال يتعلق بالاختيار الحر للمتكلم [...]. ولقد يعني هذا أن الدال غير معلل، أي إنه اعتباطي في وجوده إزاء المدلول، وإنه لا يملك معه أي رباط طبيعي في الواقع»[63].

ب - خطية الدال:

1 - تمهيد الأسئلة:

ثمة أسئلة نرى لزامًا أن نطرحها في مطلع هذه القضية تمهيدًا لإجابات ستأتي بعد ذلك، ومن هذه الأسئلة مثلاً: ما السمة الخطية؟ ولماذا هي في الكلمة لغة وفي العلامة لسانًا وليست في العلامة على نحو مطلق؟ وما الدور الذي تؤديه فتخلف به أكبر الآثار على الكلمة والعلامة خلقًا وتكوينًا؟ ثم أخيرًا، كيف نظر إليها سوسير؟

وقبل أن ننخرط في التعريف، وفي تحديدات نستلها من لدن سوسير، فإننا نود أن نفيض بكلام يصلح إجابة عن بعض هذه الأسئلة، تاركين ما تبقى منه للتعريف ولسوسير، ولذا نقول:

إذا كانت الخطية سمة فارقة للكلمة، تخرجها من عالم الصوت المجرد إلى عالم اللغة، حيث تتعاقب زمانًا في النطق وتصير حدثًا، فإن الخطية، وبالمقدار نفسه، سمة فارقة للعلامة اللسانية، تخرجها من عالم العلامة مطلقًا إلى عالم العلامة اللسانية، حيث تتعاقب زمانًا في النطق وتصير حدثًا. ولما كانت الأشياء بسماتها تقوم، فإنها تدل أيضًا بهذه السمات على نفسها إنْ خلقًا، وإنْ تكوينًا، وإنْ تمييزًا. ومن هنا، فقد كان فضل السمة الخطية على الكلمة لغة وعلى العلامة لسانًا، هو فضل خلق وتكوين ووجود، كما هو فضل تمييز لهذا الوجود من وجودات أخرى سواه.

2 - التعريف:

سبق أن قدمنا كلامًا مفصلاً عن الخطية عندما تكلمنا عن الكلمة. ورأينا حينها أنها تمتاز بكونها تعاقبية وزمانية. ولقد نستطيع أن نقول، بناء على هذا، إن الخطية خلق وتكوين وتمييز، وهي أيضًا طريقة في الوجود بها تختلف عن العلامات الأخرى في طريقة وجودها. وأما ما هي في ماهيتها وتجليها، فنذكر أمرين:

1 - إن الخطية، في ماهيتها، امتداد. ولقد نعلم أن للامتداد صفة في ملء الحيز الذي يقوم به خلقًا وتكوينًا. وإننا لنرى أن من صفته في ملء حيزه أن ينداح بنفسه طوليًا، فيسير في اتجاه خطي واحد.

2 - وأما الخطية في تجليها، فإنها تتعلق بمنطوق الدال حصرًا، ولا توجد إلا معه خلقًا وتكوينًا، كما إنها سمة تميزه بوصفه جسد العلامة اللسانية وليس بوصفه جسد أي علامة أخرى غير لسانية.

وإذا كان هذا ما يمكننا أن نقوله فيها، فسنرى، بعد هذا التمهيد وهذا التعريف، ما يقوله سوسير فيها.

3 - الخطية عند سوسير:

لقد أنزل سوسير الخطية منزلاً رفعها به إلى رتبة المبدأ الثاني من النظر اللساني إلى العلامة. كما جعلها سمة خاصة بالدال. وهي سمة كنا قد وقفنا عليها بوصفها واحدة من سمات ثلاث للكلمة، هي: الشكل، والحدث، والخطية. فكيف نظر إليها سوسير مع العلامة؟ وما الذي، في منظوره، يقترن بها فيكون لصيقًا، وإلى الأبد لا يفترقان؟ ثم ما هي الماهيات الأساس التي أرخى بها على العلامة فصيرها (دالاً ومدلولاً) اعتباطية وخطية؟ هذه بعض من أسئلة تغص بها حناجر السطور.

أ - الزمانيـة:

من الماهيات الأولى التي قررها سوسير في تفكيكه للعلامة أنه رأى أن الدال اللساني دال سمعي. وربط بينه وبين الزمن. إنه يقول: «بما إن طبيعة الدال طبيعة سمعية، فإنه ينساب من الزمن وحده. كما إنه يمتاز بسمات يستعيرها من الزمن»[64].

ولقد نشعر في مثل هذا الكلام بأبدية الاقتران بين الدال سمعًا والزمن ديمومة، كما نتحسس أن الدال ينساب فيه وحده.

ب - سمات الدال الزمانية:

ويرى سوسير أن الدال يستعير من الزمن سمتين، هما: الامتداد والقياس. وإذا كان الدال على مثال الزمان «يمثل امتدادًا». ولكنه امتداد نرى أن ينضبط بالمكان الافتراضي الذي يحتله. وهذا ما يجعله قابلاً للإدراك، وحينئذ يمكن قياسه. وإذا، فهو كما يقول سوسير: «امتداد قابل للقياس من خلال بعد واحد، إنه الخط»[65]. وهو، كما يجري به تصورنا، خط افتراضي

لبعد افتراضي يمكن قياسه والارتفاع به زمانًا أو الهبوط به مكانًا. وهنا تكمن حيوية هذا التفكيك.

ج – يقول سوسير إن «هذا المبدأ بدهي، ولكنه يبدو أننا أهملنا الإعلان عنه دائمًا لأننا كنا نجده بسيطًا. ومع ذلك، فهو أساسي ونتائجه لا تحصى. وإن أهميته لا تقل عن أهمية القانون الأول، والسبب لأن آليات اللغة كلها تتعلق به»(66).

ولقد يجعلنا هذا نقول: إن مبدأ ينتمي إلى الكليات اللغوية، إذ لا يمكن قيام لغة إنسانية إلا به. ولولا ذلك، لما كان يمكن لمتكلم أن يكون فصيحًا مبينًا، ولما عُرِف له قول به يدل على حاجته أو على معاونته أو حتى على وجوده. ولربما كان الإنسان، من غيره، أقرب إلى عالم البهيمية في تعبيره، لأن امتداد الصوت يمكنه من أن يضع فيه، بوصفه حيزًا افتراضيًا، كل تلوينات الدوال الممكنة والمحتملة، والمختلفة والضرورية، والتي تساهم مساهمة فعالة في إفصاحه.

هـ - تميز الدال اللساني من الدوال الأخرى:

يذهب سوسير بنظر دقيق وثاقب، مميزًا بين الدوال اللسانية «السمعية» والدوال الأخرى «البصرية». ويرى أن لكل صنف من الدوال خصوصيات ليست للصنف الآخر. ويمكننا أن نقف معه بإيجاز لنرى كيف يكون ذلك.

1 - الدوال البصرية:

يرى سوسير أن «الدوال البصرية (مثل العلامات البحرية، إلخ) تستطيع أن تقدم في وقت واحد وجوهًا متعددة لعدد من الأبعاد»(67). فما معنى هذا؟

يمكن للإجابة عن هذا السؤال أن تكون مزدوجة أو مكونة من جزئين: الأول، ويتم الكلام فيه عن الشيء بذاته. وهذا جزء يتعلق بالدال البصري بوصفه شكلاً ماثلاً وحاضرًا وفي تماس مباشر مع الإدراك. وأما الثاني، فيتم الكلام فيه عن الشيء في معناه، وعن القصد الذي يرتب المعنى المُدْرَك من معناه ويوجهه. وهذا جزء يتعلق بدلالة الدال البصري بوصفها قراءة، أو تأويلاً، أو إنشاء للفهم وتأسيسًا، وذلك تبعًا لنوعية الدال البصري نفسه من جهة، ولما نريده أن يعني تحديدًا من جهة أخرى. وهكذا نجد أنفسنا أننا نستطيع أن نتكلم، بهذا الخصوص، عن الشيء في ذاته وعن الشيء في معناه.



- الشيء في ذاته:

لكي نتكلم عن الشيء في ذاته، أي بوصفه دالاً بصريًا، فقد يكون من المفيد والأنسب أن نتكلم عنه بوصفه منظورًا إليه ومرئيًا ومُدْرَكًا. والسبيل الموصل إلى هذا هو الوقوف على النظرة والتعرف عليها. إذ لولاها لما كان يمكن لعلاقة أن تقوم بين الشيء بوصفه دالاً بصريًا، والإدراك بوصفه ناتجًا للنظر والإبصار. فما النظرة باختصار شديد؟ تقول إتيان سوريو: «النظرة إدراك شخصي في جوهره، وفريد»[68]. وإذا كانت النظرة كذلك، فإن المنظور إليه أو المرئي أو المُدْرَك يكون على مثال ناظره ورائيه ومدركه. فهو شخصي وفريد. ومن هنا يأتي التعدد في الدوال البصرية. ولعل سبب هذا يعود إلى شيئين: أولاً، إلى اختلاف زاوية الرؤية. وهذا أمر يعدد الشيء والشيء واحد وثانيًا، لأننا، في الواقع، لا نرى الشيء ولكننا نرى الآثار الواقعة علينا من الشيء. ولذا، فنحن لا ندرك الشيء في ذاته، ولا ننقله إلى حواسنا كما هو، ولكننا ندرك آثاره الواقعة على حواسنا، من جهة، والاستجابة الشخصية والفريدة التي تنجزها حواسنا بإزائه من جهة أخرى.

● - الشيء في معناه:

رأينا أن سوسير حين تكلم عن «الدوال البصرية» كان قد قال: «إنها تستطيع أن تقدم في وقت واحد وجوهًا معقدة لعدد من الأبعاد». ولقد نعلم أن هذه الأبعاد تتكامل جميعًا باتفاق مسبق على تحديد المعنى والقصد من المعنى في الآن ذاته، وإلا يكن ذلك، فإنها ستكون علامات حرة وحينئذ لن تكون تواصلية، من جهة، وسيذهب كل متعامل معها في تأويله لها مذهبًا خاصًا به، لا ينشد أن يشاركه فيه أحد غيره بالضرورة، من جهة أخرى، فالشيء في معناه، كما هو في الدوال البصرية، لن يكون تواصليًا إذن إلا باتفاق مسبق على معناه بين أركان التواصل.

2 - الدوال السمعية:

نود أن نتناول الدوال السمعية من زاويتين: الدوال السمعية في ماهيتها، والدوال السمعية في تباينها.

● - الدوال السمعية في ماهيتها:

إذا أخذنا كلمة «السمعية» بمفردها، فقد نستطيع أن نقول: «إنها تشير تقليديًا إلى كل ما يتعلق بالدراسة المادية للصوت، ولطبيعته، ولشروط صوغه، وانتشاره، وكذلك تلقيه»[69]. وإذا كان إتيان سوريو قد ذكرت هذا في قاموسها، فإنها قد أحصت فيه أيضًا خمسة أنواع من الدراسات السمعية: الدراسات السمعية العامة، والدراسات السمعية الموسيقية، والدراسات السمعية المعمارية، والدراسات السمعية الإلكترونية، ثم أضافت الخامسة، أي الدراسات السمعية والجمالية. ولعل المرء يستطيع أن يضيف نوعًا سادسًا من الدراسات، وهو دراسة الدوال السمعية بغية التعرف إلى ماهيتها.

ولقد يبدو لنا، بالفعل، أن ملامح هذه الدراسة قد وجدت من قبل مع سوسير. فكيف نظر إلى الدوال السمعية في ماهيتها؟

إن الدوال السمعية دوال تنتج نفسها وماهيتها في الزمن الذي تنداح فيه. ولذا، فقد رأى سوسير أنها «لا تملك سوى خط الزمن». فماذا يعني هذا، وكيف يكون ذلك كذلك؟

يرى سوسير أن عناصر الدوال السمعية «تقدم نفسها عنصرًا بعد عنصر. وأنها تشكل سلسلة»[70]. ولقد نعلم أن هذا التسلسل هو ما يجعلها متعاقبة تعاقب الأحداث في التاريخ. وهذا أمر يؤكده سوسير بقوله: «تظهر هذه السمة مباشرة مذ أن تمثل الكتابة الدوال السمعية. كما تظهر ما أن نحل الخط المكاني للعلامات المنقوشة محل التعاقب في الزمن»[71]. وهذا ما يؤكد لنا أن الدوال السمعية دوال زمنية في ماهيتها.

ويبقى أن نقول إن زمانية الدوال السمعية زمانية داخلية تقاس بها هذه الدوال عند النطق بها. وهذا يجعل منها حدثًا خاصًا لتاريخ خاص هو تاريخ تواليها في النطق.

- الدوال السمعية في تباينها:

نستطيع أن نقف على الدوال السمعية في تباينها من خلال نقاط ثلاث:

– أما أولى النقاط الدالة على المباينة، فتلك التي ذهب من دال قوامه تعدد الأبعاد إلى دال قوامه أحادية البعد. فلقد رأينا أن الدوال البصرية «تستطيع أن تقدم، في وقت واحد، وجوهًا معقدة لعدد من الأبعاد». ورأى سوسير كذلك بالتعارف مع هذه الدوال أو في مقابلها، أن الدوال السمعية «لا تملك سوى خط الزمن». وهو، كما نعلم، خط وحيد لبعد واحد.

- وأما ثاني النقاط الدالة على المباينة، فتلك التي تأتي من اختلاف التكوين بين الدوال طبيعة وماهية، والذي يستتبعه اختلاف ومباينة في الآراء نوعًا وكيفًا، فالدوال البصرية دوال مكانية، وهي تحتل، بسبب كونها كذلك، حيزًا تمارس فيه عملية التواصل المطلوبة منها أو الموكولة إليها. فالعلامات البحرية تنجز التواصل في البحر، وعلامات الطريق في الطريق، وهكذا دواليك. وأما الأخرى، أي الدوال السمعية، فهي زمانية، ولذا، فقد كانت على الدوام محتاجة إلى الزمان في امتداده الخطي لكي تنجز فيه نفسها من جهة، ولكي تنجز التواصل الموكول إليها من جهة أخرى. وهذا يجعلها أكثر ارتباطًا بمفهومي الحدث والتاريخ.

- وأما ثالث النقاط الدالة على المباينة، فتأتي من تعاكس الأدوار بين الدوال البصرية بوصفها مكانية، والدوال السمعية بوصفها زمانية. ألا وإن هذا ليكون ليس بسبب تكوينها بدءًا، ولكن بسبب استعمالها على نحو يسمح به تكوينها. فنحن نستعمل الدوال البصرية، وهي دوال مكانية كما قلنا، في إطار زمني خارجي عنها، يخصنا نحن، وينزّلها في منظومة الزمن الإنساني، ويصيرها حدثًا وتاريخًا. كما نستعمل الدوال السمعية، وهي دوال زمانية كما قلنا، في إطار مكاني خارجي عنها، يخصنا نحن وينزلها في منظومة المكان الإنساني، ويثبتها فيه.

وهكذا يكشف لنا تعاكس الاستعمال عن تباين آخر يقوم بين هذه الدوال.

هوامش الدراسة

1) انظر بخصوص البنية د. منذر عياشي: «اللسانيات والدلالة». مركز الإنماء الحضاري، حلب، 199، ص 122.

2) Larousse: Dictionnaire de la langue franqaise. Paris, 1994. P. 773-774.

3) Paul foulquie: Dictionnaire de la langue philosophique. Ed. P. U.F. Paris 1992, P 235.

4) R. Galisson/ D. Coste: Dictionnaire de didactiquo des Langues Ed, Hachette. Paris. 1976. P 235.

5) Paul foulquie: Dictionnaire de la langue philosophique. P 287.

6) المرجع السابق، والصفحة.

7) المرجع السابق، ص 288.

8) المرجع السابق، ص 289.

9) F. de Saussure: Cours de linguistique générale, Ed, Payot. Paris. 1978. P 169.

10) Galisson/ D. Cocte: Dictionnaire de didactique des langues. Ed. Hachette. Paris. 1976. P 236.

11) المرجع السابق، ص 135.

12) المرجع السابق والصفحة.

13) المرجع السابق، ص 236.

14) المرجع السابق، والصفحة.

15) المرجع السابق، ص 238.

16) Jean Dubois et d'autres" dictionnaire de linguistique. Ed Larousse. Paris. 1973. P 299.

17) المرجع السابق والصفحة.

18) المرجع السابق والصفحة.

19) المرجع السابق والصفحة.

20) القاضي عبدالجبار: المغني في أبواب التوحيد والعدل. تح، طه حسين وإبراهيم مدكور. القاهرة 1965. ج 7 ص 105.

21) F. de Saussure: Cours de linguistique générale, Ed, Payot. Paris. 1978. P. 32-35.

22) المرجع السابق، ص 33.

23) المرجع السابق والصفحة.

24) المرجع السابق والصفحة.

25) المرجع السابق والصفحة.

26) المرجع السابق والصفحة.

27) المرجع السابق والصفحة.

28) المرجع السابق والصفحة.

29) المرجع السابق والصفحة.

30) المرجع السابق والصفحة.

31) المرجع السابق، ص 97.

32) المرجع السابق، ص 100.

33) المرجع السابق، ص 97.

34) المرجع السابق، ص 97.

35) المرجع السابق، ص 155.

36) المرجع السابق والصفحة.

37) المرجع السابق، ص 55-156.

38) المرجع السابق، ص 97.

39) المرجع السابق والصفحة.

40) المرجع السابق، ص 98.

41) المرجع السابق والصفحة.

42) المرجع السابق والصفحة.

43) المرجع السابق والصفحة.

44) المرجع السابق والصفحة.

45) المرجع السابق، ص 99.

46) المرجع السابق، ص 99.

47) المرجع السابق، ص 99.

48) المرجع السابق، ص 99.

49) المرجع السابق، ص 99.

50) المرجع السابق، ص 33.

51) المرجع السابق، ص 100.

52) المرجع السابق والصفحة.

53) المرجع السابق والصفحة.

54) المرجع السابق والصفحة.

55) انظر:

R. Galisson/ D. Coste, Dictionnaire de didactique des langues. Ed Hachette. Paris. 1976. P 44.

56) المرجع السابق والصفحة.

57) F. de Saussure: Cours de linguistique générale, P 100.

58) عبدالقاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز. قراءة: محمود شاكر. الناشر: مكتبة الخانجي. القاهرة. بلا تاريخ، ص 49.

59) F. de Saussure: Cours de linguistique générale, P 101-102.

60) عبدالقادر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 49.

61) المرجع السابق، ص 49-50.

62) F. de Saussure: Cours de linguistique générale, P 101.

63) مرجع سابق، ص 103.

64) مرجع سابق والصفحة.

65) مرجع سابق والصفحة.

66) مرجع سابق والصفحة.

67) Etienne Souriau: Vocabulaire d'esthétiaue Ed. P.U.F. paris. 1990. P 1210.

68) المرجع السابق، ص 30.

69) F. de Saussure: Cours de linguistique générale, P 103.

70) المرجع السابق والصفحة.



النص الأدبي
من الرمزية إلى التأويل

فريـد الزاهــي



مدخـــل

ليس من شك في أن أي إثارة للرمز والرمزية في المجال الأدبي لا يمكنه أن يتم من غير توضيح العلاقة التي تربطهما باللغوي والسيميائي، ومن ثمة بمجال العلامة باعتباره مجال الاشتغال المركز الراهن. فإذا كان التقليد الأفلاطوني والأرسطي قد حصر الرمز في ارتباطه بالتحفيز، وحدد العلامة بوصفها كياناً غير محفز[1]، فإن هذا الإرث النظري سوف يوجه، بهذا القدر أو ذاك، الكثير من التصورات الحديثة والمعاصرة لهذا الزوج المشاكس، ليجعل من الرمز مجالاً لا تَحَدُّدًا دلاليًا، وليؤكد قابلية العلامة للتحديد والضبط.

لقد تم اعتبار الرمز – في التقليد الغربي – وفي استعماله الأصلي أداة تعرف[2]، ثم تطور الأمر ليغدو إجمالاً كل ما يدل على شيء غائب عبر الإيحاء إلى وجوده. إن هذه الدلالات الأصلية لا تختلف في جوهرها عن التصور العربي القديم للرمز[3]، بل إنها تؤكد تلك الثنائية الأولية التي جعلت من العلامة أداة للدلالة اللغوية، ومن الرمز وسيطًا للتواصل الإشاري المحدود، بيد أن هذا

الوضوح النسبي في التمييز بين المجالين سوف يخضع لاحقًا لتدخلات كثيرة سوف يعسر معها الحديث عن اتفاق عام حول ماهية الرمز، إذا ما قورن الأمر بالعلامة.

إن تخلف الدراسات المختصة بالرمز عن تلك المهتمة بموضوع العلامة قد يكون وراء ذاك اللاتحدد، الذي يفصح عنه الرمز ويؤسس طابعه الإشكالي. غير أنه بإمكاننا القول بأن الخلط والمرادفة بين الرمز والعلامة أحيانًا (كما هو الأمر في التقليد اللساني والمنطقي والفلسفي الانجلوامريكي)، وانكباب الدراسة على الجانب اللساني منهما، يفسر إلى أي حد يصعب الفصل بين المعرفي واللساني وبين المرجعي واللامرجعي، كما بين اللغوي واللالغوي في دراسة المفهومين.

يمكن اعتبار ش.س. بورس Ch. S. Pearce من بين أوائل الفلاسفة والسيميائيين الذين منحوا للرمز موقعاً ولو جزئيًا في العملية السيميوزية.

تتحدد العلامة في السيمياء البورسية بشكل ثلاثي، إذ هي ترتبط بثلاثة أشياء: الأساس والموضوع والمتأول interpretant. من ثمة يتم تعريفها باعتبارها: «الشيء الذي يأخذ مكان شيء بالنسبة لشخص ما آخر تحت أي علاقة أو أي خاصية. إذ يتوجه إلى شخص ما ويخلق في ذهنه علامة أكثر تطورًا. وأنا أسمي هذه العلامة التي يخلقها متأولاً للعلامة الأولى. هذه العلامة تأخذ صفة أو صبغة شيء معين هو موضوعها. إنه يأخذ صفة الموضوع لا في كل علاقة، وإنما بالإحالة إلى فكرة نسميها أحيانًا أساس الماثول [العلامة]»(4). انطلاقًا من هذا التحديد الثلاثي تنقسم العلامات إلى ثلاثة تفرعات ثلاثية trichotomique: أولاً، حسب كون العلامة صفة أو موضوعًا واقعيًا أو قانونًا عامًا. وتبعاً لذلك تسمى العلامة علامة وصفية qualisigne، أو علامة آحادية أو علامة حقوقية. ثانيًا، حسب كون العلاقة بين هذه العلامة وموضوعها تتمثل في أن العلامة لها طابع خاص في ذاتها، أو بالعلاقة الوجودية مع ذاك الموضوع، أو بالعلاقة مع متأوله.

وتبعًا لهذه الثلاثية يمكن للعلامة أن تسمى أيقونة أو أمارة indice أو رمزًا. ثالثًا: حسب كون متأوله يمثله كعلامة إمكان أو علامة واقع أو علامة صواب. ويمكن تسميتها علامة اقتراحية dicisigne.

هكذا يغدو الرمز، في شبكة التفرعات المتناسلة والثلاثية هذه، علامة تحيل على أن الموضوع الذي تدل عليه أو تشير إليه هو قانون (يكون في العادة تداعيًا من الأفكار العامة)، وهو قانون يحدد تأويل الرمز بالعلاقة مع ذاك الموضوع. فالرمز من ثمة نمط عام أو قانون تمت صياغته بالعادة. فهو بلغتنا مرجعي. ولا يمكن النظر للرمز إلا بالعلاقة مع الأيقونة والأمارة. لذا وبالرغم من التماثلات التي تتم بينها، فإن ما يميز الرمز عن الأمارة هو «أن الرمز عام والأمارة خاصة، فالرمز لا يعين شيئًا بينما تقوم الأمارة بالتعيين. والرمز وصفي أما الأمارة فإشارية démonstratif (...). يحتاج الرمز إلى الأمارة للتعلق بموضوع، ما، لكن إذا كانت الأمارة تشير بالإصبع للموضوع فللرمز مهمة الكلام عنه»[5].

يمكّننا هذا الطابع الذي يأخذه الرمز لدى بورس من إدراك أهميته وموقعه في لولبية العملية السيميوزية sémiosis. فهو شيء حي وواقعي ويخضع للتطور بحيث يتمثل عناصر جديدة ويلغي القديمة. إن هذا المصطلح يشكل مدخلاً للانسيكلوبيديا، ويتضمن كل الملامح التي تكتسبها عند كل مقترح جديد[6]. ذلك أن الرمز، كما يلح على ذلك بورس، يمكن أن يكون كلمة أو جملة أو كتاباً أو كل علامة عرفية. من ثمة فكل شيء جديد يتم التواضع عليه ويدخل في التداول التواصلي يتحول إلى رمز.

بالمقابل عبر صوسور مراراً عن إهماله القصدي للجوانب الرمزية حتى وهو يدرس التصحيفات anagrammes، وهي نصوص ذات طابع أدبي واضح[7]. هكذا يتعمد صوسور إغفال دراسة الرمز، أو هو في أحسن الأحوال يختزل

الرمز في العلامة. فهو يستعمل مصطلح الرمز في معنى العلامة. غير أن الخلط سوف ينحسر بحيث إن صوسور سيمنح، في دروسه في اللسانيات العامة، للعلامة دلالة العموم وللرمز صفة العلامة المحفزة التي تدخل في علاقة مباشرة مع مرجعها. إن هذا يعني، من جهة، اقتصار لسانيات صوسور على دراسة العلامة، واعتبار مبدأ الاعتباطية المبدأ المحدد لها ومدخلها المباشر إلى عالم العلم، وتهميش الرمز بوصفه مكونًا جهويًا في النظام السيميولوجي، من جهة ثانية. ومع أن مبدأ الاعتباطية لاقى من النقد لاحقاً ما جعل اللسانيين يغيرون من تصورهم للعلامة[8]، إلا أن دراسة الرمز لم تحظ مع ذلك بموقعها الخصوصي في الدراسة اللسانية والسيميائية فيما بعد صوسور.

إن الطابع الثنائي للسيميائيات الصوسورية وسيكولوجيتها المفرطة، وبالمقابل الطابع الثلاثي الفلسفي والتداولي للسيميائيات البورسية، يمكن أن يفسر هذين الموقفين المتعارضين بين مؤسسي السيميائيات الحديثة[9]. بيد أن الرمز سوف يحظى بالتدريج، وفي مجال اللسانيات اللاحقة، بموقع ولو جزئي. لكن هذه الهامشية ستظل مصاحبة للسانيات ذات الأصل الصوسوري لدى هيلمسليف ومارتني وغيرهما، عدا ذاك الاعتبار الذي منحه ياكبسون للرمزية الصوتية[10]. هذه الوضعية هي التي سوف تجعل دراسة الرمز حظ الفلاسفة، كما رأينا ذلك مع بورس، أو بالصورة الخاصة التي يقترحها كاسيرر Cassirer في دراسته للأشكال الرمزية فيما بعد.

اللسانيات المعاصرة والرمز

لكن اعتراف جاكبسون وبنفنست بالخاصيات الرمزية للغة هو الذي سيكون في أصل إعادة النظر في علاقة العلامة بالرمز من قبل الباحثين في اللغة، وبالتالي في البحث عن علاقة واضحة بينهما، وذلك من خلال تجاوز الثنائية الصوسورية للتحفيز واللاتحفيز والعلامة والرمز. هكذا سيتم الاعتراف

بأن: «ليس ثمة من تواصل إنساني يرتكز حصرًا على تآليفات اعتباطية من العلامات اللامحفزة. فاللعبة المتبادلة باستمرار بين الاعتباطي والمحفز وبين الرمزية والدلالة هي على العكس خاصية لصيقة بالتواصل الإنساني»(11).

إن هذا يعني أن اللغة تشتغل، حسب برتيل مالبرغ Malmberg، وهي مشحونة بزخم رمزي يسعى إلى الحفاظ على النظام الرمزي في اللغة وحولها، وذلك لأهداف تعبيرية وتمثيلية. من ثمة فإن التمييز بين العلامة والرمز، وبالتالي بين الدلالة والرمزية، ليس سوى تمييز إجرائي بين وظيفتين لغويتين تختلفان في تعقدهما. وبما أن مالبرغ يعتبر أن الرمز سابق على العلامة وأن المرحلة الرمزية خاصية ما قبل الإنسان ومرحلة العلامة خاصية الإنسان، فإن تفاعل التعبيرية الرمزية والدلالة العلامية الذي ألحت عليه يغدو – في نظرنا – خلخلة للتراتبية الزمنية والتاريخية التي يخضعان لها، وتأكيدًا على استمرار الأشكال الرمزية «البسيطة» في قلب الأشكال المعقدة (العلامة)(12). من جهة أخرى، فإن تخصيص الرمز للتعبيرية ذات البعد المتجاوز لتداولية التواصل وتخصيص العلامة للوظيفة التواصلية تمييزٌ، إن كان يبدو ذا مصداقية نظرية منطقية، فهو يخلق تراتبية بين التعبير والتواصل وتمييزًا مجحفًا بينهما. هذا في الوقت الذي اعتبر فيه هذا الباحث أن الوظيفة التمثيلية للغة سابقة على الوظيفة التواصلية ومؤسسة لها(13). تبعًا لذلك، تغدو الوظيفة التعبيرية للرمز أقرب إلى الوظيفة التمثيلية للعلامة منه إلى التصور التواصلي التقليدي.

هكذا يغدو الرمز مفهومًا يعين كل عنصر يمثل شيئًا آخر (مهما كانت شروط هذه العملية الرمزية). وتغدو العلامة (الصوسورية) صنفًا من العلامات يمتلك خاصيات ذاتية. من ثمة، فإننا، بالمقارنة مع التصور الصوسوري، نجد أنفسنا أمام نمطين من العلاقة بين الرمز والعلامة:

1 – نمط يعتبر العلامة جزءًا مصغرًا من كيان شامل هو مجال الرمز، بحيث تغدو كل علامة رمزًا، ولا يكون، بالمقابل، كل رمز علامة.

2 – نمط يعتبر أن التمييز بين الرمز والعلامة يعود إلى معنى حصري، بحيث تكون العلاقة بين الرمز والمرجع علاقة تحفيز أو تطابق[14]. وبذلك يمكن الحديث عن وظيفة رمزية مقابل وظيفة دالة متصلة بالعلامة.

وإذا كان النمط الأول يرتكز على تصنيف في الطبيعة، فإن التصنيف الثاني هو تصنيف في الوظيفة. فالنمط الأول يربط بين الرمز والمستويات ذات الطبيعة غير اللغوية، وهو الذي سيتم الانطلاق منه للتأكيد على التباس الرمز وغموضه وخضوعه للفعل التأويلي وارتباطه بالممارسة الهرمينوسية[15]. أما النمط الثاني فهو الذي نظر له صوسور من داخل النسق اللساني انطلاقًا من مبدأي التحفيز واللاتحفيز. لذلك سوف ترتكز الدراسات اللسانية اللاحقة، وبشكل كبير، على هذا المبدأ. فقد تم اعتبار أن خاصية الرموز، بوصفها دوال متعددة ذات مدلول وحيد، تكمن في التحفيز بالأساس. وهو التصور الذي سوف يتبعه تودوروف فيما بعد، ويحلله بالشكل التالي، معوضًا مفهوم التحفيز بمفهوم الضرورة: «إن العلاقة بين دال ومدلول ما تكون حتماً غير محفزة: فمن غير المعقول أن تشابه متوالية خطية أو صوتية معنى ما (أو تكون مجاورة له). في الوقت نفسه، تكون هذه العلاقة ضرورية، بمعنى أن المدلول لا يمكن أن يكون موجوداً بين الدال، والعكس صحيح. بالمقابل، تكون العلاقة في الرمز بين الدال والمدلول غير ضرورية أو (اعتباطية)، ذلك أن الرامز كما المرموز له بإمكانهما الوجود خارج هذه العلاقة. لهذا السبب ذاته، لا يمكن لتلك العلاقة أن تكون سوى محفزة، إذ بغير ذلك لا يمكننا أبداً إقامتها»[16].

من هذا التمييز الصارم ينطلق التعارض بين مفهوم الرمز،كما طرحه مالمبرغ، والتحديد، الذي اقترحه تودوروف. فهذا الأخير لا يعترف إلا بالمبدأ المميز بين العلامة والرمز (وجود أو عدم وجود التحفيز). بذلك فكل ما هو محفَّز، ولو بدرجة معينة، كما هو الأمر في هذا النوع من العلامة الذي يعرف بالمحاكيات الصوتية onomatopées، يشكل حالة من حالات الترميز[17]. بالمقابل يعتبر

مالبرغ أن العلامة علامة في كل الحالات التي تتدرج فيها من التحفيز إلى اللاتحفيز، ذلك أن ما يمنح لها هويتها هو وظيفتها الدلالية.

إن المواجهة التركيبية بين هذين التصورين توضح لنا العلاقة الإشكالية بين الرمز والعلامة من جهة، ويطرح التساؤل حول أهمية هذه الاختلافات في النظرية اللسانية وأثرها في المباحث المجاورة، وبالأخص في السيميائيات والسرديات. بيد أن النسق اللساني السيميائي البورسي يبدو، إلى حد الآن، أكثر قابلية لاحتواء تلك الاختلافات عبر إخضاعها لمبدأ التأويل.

السيميائي والرمزي

تقترح جوليا كريسطيفا J. Kristeva في مجال الدراسة الأدبية، تصورًا للعلاقة بين الرمزي والسيميائي يقترب بشكل جلي من تصور مالبرغ المبني على أولوية الرمزي وأسبقيته التاريخية، وتعقد السيميائي واقترانه التاريخي بولادة الإنسان. فقد اعتبرت كريسطيفا أن عصر الرمز سابق على عصر العلامة. فهو إذ يقف عند حدود القرن الثالث عشر يلتصق وجوده بالفكر الأسطوري وكلياته وسماته ومتعالياته. إن سيميائيات الرمز لدى كريسطيفا ممارسة سيميائية كوسموجونية(18)، في حين أن العلامة، وبالرغم من احتفاظها بالخاصية الأساس للرمز، أصبحت أكثر تعبيرًا عن أفقية العالم.

هكذا يبدو أن الانتقال من الرمز إلى العلامة هو انتقال من مرحلة تاريخية إلى أخرى، ومن ثمة من حضارة عمودية الوجهة إلى أخرى محورها الدنيوي حصرًا، والإنساني بالأخص. إن التعارض بين العلامة والرمزي يتم داخل السيميائي، وهو يخضع بذلك لمبدأ التطور. بيد أن كريسطيفا لن تلبث أن تقدم تصوراً مغايراً لهذه الأطروحة، وذلك تحت تأثير الخلفية النفسانية psychanalytique التي تبنتها في الدراسة الأدبية. تبعًا لذلك يغدو السيميائي

سابقاً على كل أطروحة، وسابقًا على الدلالة لأنه سابق على موقع الذات[19]. إنه الاشتغال الذي يتم، من الناحية المنطقية والزمنية قبل تشكل الرمزي، أي بلغة جاك لاكان قبل مرحلة المرآة، ومن ثمة قبل انبثاق الذات المرتبطة به. هكذا يغدو السيميائي والرمزي خاضعين لوحدة الذات الأصلية وتفرعها المرتبط بنمو صورة الذات في مفهومها النفساني. وتغدو وظيفة الرمزي (كما يحددها أصله اللغوي) وظيفة تركيبية وتوحيدية لقطيعة موجودة على مستوى الدال السيميائي، مرتبطة بمجال هلامي سابق على كل تبلور دلالي هو المجال الغرائزي المحض.

فعلى عكس التصور السابق إذن، تقوم كريسطيفا، انطلاقًا من النموذج النفساني اللاكاني، بإلحاق السيميائي بالرمزي، وذلك خدمة لمفهوم الذات بكل مدلولاتها المركزية في التحليل النفسي. هذا المفهوم الذي عاش مصادرة تامة وشاملة في اللسانيات البنيوية بالأخص. فالسيميائي الكريسطيفي، كما يرى ذلك إيكو، عتبة دنيا للسيميائيات. بينما يشكل الرمزي ما يمكننا نعته بالسيميائي في تعدد مظاهره[20].

ليس من شك في أن عملية القلب هذه تطرح التساؤل عن مشروعية الفصل القاطع بين السيميائي والرمزي، وتبرر من ناحية أخرى دعوة البعض إلى تحويل السيميائيات إلى رمزيات[21]وتجاوز الحدود المرسومة بين اللغوي المحض والتصوري المُتخيَّل.

وإذا كان هذا الاكتساح الرمزي، مع كريسطيفا، ذا تبرير نفساني، فإن الحظوة التي كان قد منحها رولان بارث – في وقت سابق، وبنظرة أدبية عمومية – للرمز الأدبي تمس هنا صلب تحليلنا. فالتطابق بين الرمز والعلامة، الذي ينظِّر به بارث لرمزية العمل الأدبي، واضح بحيث ينتفي معه أي فارق بينهما، اللهم كون الرمزية تحتوي الخيالي والمتخيل الأدبي. هذا بالضبط ما يجعل الممارسة الرمزية تتكون من «تعايشات المعنى»[22]، ولا تختلف بالتالي في

شيء عن الوظيفة السيميائية المرتبطة بالعلامات والآثار المكتوبة. إن الاعتراف بالخاصية الرمزية للعمل الأدبي اعتبار ينتمي إلى الرؤية المحايثة للأدب: «من المفروغ منه أنه بالإمكان الحديث عن أثر أدبي ما بمعزل عن كل إحالة للرمز. إن هذا يترتب عن وجهة النظر التي نختارها، والتي يكفي التصريح بها (...). لكن منذ اللحظة التي ندعي فيها معالجة العمل الأدبي في ذاته، بحسب وجهة نظر تشكله، فإنه يغدو من المستحيل ألا نطرح في هذا المضمار، متطلبات قراءة رمزية»[23].

إن المتطلبات التي يعنيها بارث هنا ذات طابع نصي لغوي، وهي نفسها التي ألح عليها إ. بنفنست حين تحديد الطبيعة الرمزية للغة. غير أن ما يثير الانتباه هنا ويستدعي التساؤل هو: ما هي هذه القراءة الرمزية؟ ألا يتعلق الأمر بالأحرى بقراءة لما ينعته بارث برمزية العمل الأدبي؟ وبالتالي أليست كل قراءة للرمزي، ومهما خلطنا بين العلامة والرمز، قراءة ذات طابع هرمينوسي، تتجاوز، بشكل أو بآخر، كل انغلاق في النص؟[24].

من البدهي أن إيمان بارث بالطابع المنفتح للعمل الأدبي (الذي يشيد به أ. إيكو في تنظيره للعمل المفتوح)[25]، هو الذي يدعونا إلى فهم ذاك الانغلاق في النص انفتاحاً عليه وعلى وجوده التخييلي اللغوي الخصوصي، بيد أن تلك الخاصية الرمزية تتبدى منذ البدء، باعتبارها خاصية دلالية معادلة لتعدد المعاني، ومجافية للحرفية كقيمة مطلقة في النص؛ وهو المنحى الذي يجعل المطابقة بين العلامة والرمز مطابقة فضفاضة جداً. إن الرمزية هنا، وكما يدافع عنها بارث، ذات علاقة مباشرة بالقراءة والقارئ، وإن كانت توجد في النص ذاته. وبما أن لا نص يوجد بغير عملية قراءة فإن رمزية النص الأدبي تعود إلى ماهيته اللغوية من ناحية، وإلى تشكلات معانيه من ناحية أخرى. وليس دفاع بارث عن مشروعية الرمز إلى جانب اللفظ (العلامة)، والنبرة التي يتخذها هذا

الدفاع، سوى تعبير عن الرغبة في تجذير النتائج التي توصلت إليها آنذاك الأنثروبولوجيا البنيوية وهيرمينوسيا ريكور والتحليل النفسي واللسانيات، وهو ما لا يكف باث عن التصريح به.

هذا التصور الذي يعتبر «الرمز ليس الصورة وإنما تعدد المعاني ذاته»[26]، ينسلخ عن كل تصور بلاغي للنص ليقترب حثيثًا من المنظور الذي أرساه بول ريكور للرمزية والتأويل. يوضح بارث عملية التحويل التي يقوم بها على مفهوم الرمز، كما يلي: «إنني لا أنكر أن كلمة رمز لها معنى مخالف تمامًا في السيميولوجيا، حيث الأنظمة الرمزية هي، على العكس، تلك التي يمكن أن يوضع فيها شكل «واحد» تقابل فيه وحدة التعبير، مقابلة نظيرية، وحدة محتوى، في مقابل الأنظمة الدلالية (القول والحلم)، حيث يكون من الضروري مصادرة شكلين، أحدهما للتعبير، والآخر للمحتوى، دون تطابق بينهما (...). من البدهي أن رموز الأثر الأدبي، حسب هذا التحديد، تنتمي إلى نظرية للرموز une symbolique، ومع ذلك فأنا أحتفظ هنا مؤقتًا بكلمة رمز في المعنى الذي يعطيه إياها بول ريكور»[27].

ولا يخفى أن اختياراً من هذا القبيل يوضح اللاتلاؤم الذي يحسه بارث بين التصور السيميائي (الفرنسي) للرمز و«انغلاقه» اللغوي والتصور الهيرمينوسي الذي يؤسس انفتاحه على الرمزية. من ثمة يغدو التباس العمل الأدبي نابعاً من الطابع الملتبس للرمز[28] وزخمه الدلالي من غنى الرمز أيضًا.

وإذا كانت التصورات الأدبية التي تطرقنا إليها تمارس التداخل والتفاعل بين السيميائي والرمزي، حتى وهي تفصل بينهما نظرياً وإجرائياً، فإن السيميائيات الغريماسية، مثلاً، لا تعير اهتماماً للظاهرة الرمزية سواء في طابعها اللغوي أو اللالغوي. إن المعجم المعقلن الذي أعده غريماس وتلميذه كورتيس، لا يحدثنا في باب الرمز سوى عن التصور البورسي والهلمسليفي،

مكتفياً بتذكيرنا بانتماء الرمز إلى نظام آخر غير السيميائيات (ذات الانتماء الفرنسي طبعاً)[29]. وبما أن الرمزي دعوة إلى التأويل، فإن النموذج الذي يقدمه لنا تودوروف (وبعده إيكو) لا يكتفي فقط بإعادة النظر في علاقة السيميائي بالرمزي، وإنما يعني أيضاً بالربط المتين بين الرمزي والسيميائي، وبين الرمزي والتأويل، بحيث يمكن الحديث عن منظور تأويلي للرمز يتلاقى في مقصده العام مع المنظور الهرمينوسي المعاصر، ويقصي أي تعارض مطلق بين هذا الأخير والتصور البنيوي في مراحله الأخيرة. أفلم تكن دعوة بول ريكور، إلى التوفيق بينهما، والمزج بين معطياتهما، دعوة فلسفية إلى هذا التلاقي الخصب؟

الرمز والضرورة التأويلية

يعتبر تودوروف أن الفرق الأساس بين الخطاب والرمز لا يكمن في الطابع اللغوي، وإنما ينبع من كون المعنى الحقيقي والمعنى المجازي يوجدان معًا في الخطاب، بينما لا يوجد سوى أحدهما في الاستثارة الرمزية évocation symbolique. من ثمة، فالمتلقي يفهم الخطاب غير أنه يقوم بتأويل الرموز[30]. إن هذا التصنيف يؤسس من جهة للتواشج الجوهري بين الرمزية والتأويل، وهو التواشج الذي سنقف على محوريته في تصور بول ريكور، ويؤكد من جهة ثانية جدل الإنتاج والتلقي، فيما يوصل اللغوي باللالغوي من جهة ثالثة. هكذا يغدو الرمزي مدخلاً مركزيًا للضرورة التأويلية عبر فعل التلقي نفسه، ومن خلال المعنى المجازي، وما يحتويه من تضمين وإيحاء وتصوير بلاغي...

كيف يفرض التأويل الرمزي نفسه إذاً في مجال اللغة والنص الأدبي؟

حيثما يوجد الرمز يتطلب فعلاً تأويليًا. فالترابط بينهما يدخل في صلب الاستثارة الرمزية. غير ان هذه الضرورة التأويلية ليس يحددها الإنتاج النصي وحده، وإنما تنبع أيضاً من رغبة المتلقي وإرادته. إن التأويل الرمزي يغدو

استراتيجية تأويلية منطلقها المتلقي وموقعها النص، وهو لذلك رهينة بالذكاء الهرمينوسي للقارئ: «يصبح نص ما أو خطاب ما رمزيًا، بدءًا من اللحظة التي نكتشف فيه معنى غير مباشر عبر استعمال التأويل»(31).

فولادة الرمزية النصية داخل النص نفسه تدين للفعل الهرمينوسي بالكشف عن وجودها. لكن الدور الذي يلعبه هذا الفعل ليس دورًا اعتباطيًا من الاستجابة القسرية للرمزية، بقدر ما هو في نظرنا توافق ضروري بين رغبة المؤول والرمزية الكامنة في النص. بهذا المعنى فقط يمكن فهم هذا الإطلاق في تصور تودوروف. فالقرار التأويلي محكوم بتلاؤم سياقي بين الرغبة الهرمينوسية، باعتبارها عملاً تحويليًا، وبين المعطى الرمزي للنص، الذي لا يصبح بدوره رمزيًا إلا بقابلية معينة يتدخل فيها بدوره عبر علاقة معينة (إحالية) بما هو خارج اللغة (المرجع والذات المؤولة).

سوف نجد التصور نفسه لدى أمبرتو إيكو؛ غير أن دعوة هذا الأخير للفصل بين السيميائي والرمزي يجعله يخصص النمو الرمزي مجالاً للممارسة الرمزية. فانطلاقًا من تصور تداولي واضح يقترح إيكو الموقع المتميز للقائم بالتأويل وفاعلية قراره بتحويل اشتغاله على النص من الاشتغال الدلالي إلى الاشتغال الرمزي. بهذا يغدو الانزلاق من حيز الإدراك التركيبي والدلالي إلى حيز التلقي (ومعه إلى حيز الإنتاج) تجاوزًا إراديًا للمحايثة النصية وتعامياً عما يقبل أو لا يقبل التأويل فيه؛ وكأن هذا التصور يعتبر أن كل قرار تأويلي يكون بالضرورة قراراً خاضعاً للرغبة الإرادية وحدها. إن هذه العمومية المطلقة هي التي يوضحها إيكو بقوله: «ليس النمط الرمزي بالضرورة طريقة إنتاج، إنه دائماً وفي كل الحالات، عملية استعمال للنص، قابلة للتطبيق على كل نص، وعلى كل نوع من النصوص، وذلك بفضل قرار تداولي (أريد أن أقول رمزيًا) يُنتج في المستوى الدلالي وظيفة سيميائية جديدة، عبر إلحاق كميات مضمونية جديدة فائقة اللاتحدد ومرتبطة بموقع المتلقي وإشراكها بالتعبيرات الموجودة قبلاً، والتي

تتمتع بمضمون سنني. إن خاصية النمط الرمزي تكمن في أننا إذا امتنعنا عن تطبيقه، فإن النص يحتفظ بمعنى مستقل، سواء في مستواه الحرفي أو التصويري (البلاغي)»[32].

إن سلطة القرار التداولي هذا وعموميته في النمط الرمزي يمنح القارئ المؤول عصا موسى سحرية قادرة على تحويل كل ما تمسه؛ أو تمنحه، إذا شئنا القول، قوة كيميائية تضفي على كل نص، وبدون تمييز، طابع الرمز والرمزية. فالنمط الرمزي لدى إيكو لا ينحصر في نوع من العلامات لها مرجعية أسطورية أو لاهوتية أو ميتافيزيقية، وإنما هو فقط «صيغة خاصة في الإنتاج أو التأويل الرمزي»[33]. هكذا ينقسم النص إلى فرشة سننية معطاة، مشتركة بين وضعيتي التواصل الرمزي والتواصل السيميائي، وإلى صيغة قابلة لأن تخضع لتكثيف رمزي عبر قرار التأويل، بغض النظر عن الإمكانية الذاتية والنصية لذلك. فأمام وجود المؤول لا تستعصي أي قوة نصية على الممارسة التأويلية. أما الإنتاج الذي يتحدث عنه إيكو، فلا يعني أبداً إنتاجًا نصيًا رمزيًا، بقدر ما يخص الممارسة الإنتاجية القائم بالتأويل، باعتباره المسؤول عن إضفاء الطابع الرمزي على النص، الذي يظل – في غياب التأويل – محتفظًا بطابعه السيميائي السنني والقابل للتحليل. إن النمط الرمزي، بهذا المعنى، لا يعين نمط علامة معين، ولا صيغة إنتاج علامي معينة، وإنما هو يعين فقط شكلاً من أشكال الإنتاج، أو التلقي النصي. وهذا يعني أن «الاستعمال» التداولي للنص في صيغته الرمزية إنتاج لنص مغاير للنص الأصلي، الشيء الذي يؤكد مقولة الانفتاح واللبس التي تحدد طبيعة النص[34]، ويفصل مفهوم النص هذا بكل استراتيجيته التأويلية، عن النمط الرمزي للتأويل. فالنص بالنسبة لإيكو، باعتباره سلسلة من العناصر التعبيرية يتطلب التحيين actualisation من قبل المرسل إليه. إنه نسيج من الفجوات والشقوق والقفزات والبياضات التي تستدعي فائض معنى يحمله القارئ للنص[35]. فالنص يفسح بهذه الطريقة للقارئ حرية التأويل،

في الآن نفسه الذي يشده إلى هامش الأحادية، إنه منتج يكون مصيره التأويلي بالضرورة جزءًا من آليته التكوينية. ولا شك أن توليد نص ما يعني، في هذه الحالة، تشغيل استراتيجية معينة يكون توقع تحركات الآخر (كما هو الأمر في كل استراتيجية) جزءاً لا يتجزأ منها.

انطلاقًا من هذا التصور يغدو النمط الرمزي تجاوزًا واضحًا لتلك الاستراتيجية. وهو يتلاءم مع التصورات الهرمسية التي سينتقدها لاحقًا في كتابه حدود التأويل[36]. وبالرغم من أن إيكو لا يعمق العلاقة التي يمكن أن تقوم بين التأويل الرمزي والتأويل السيميائي، إلا أن الطابع الاستعمالي للأول يجعل منه فعلاً خارج الاستراتيجية النصية، التي تفترض تعاونًا بين المؤول والنص. إن مؤولاً من هذا الصنف ليس قارئًا نموذجًا[37]. إنه قارئ من نوع خاص، خاضع مطلقاً لرغبته التأويلية، ولا يأخذ بعين الاعتبار السنن النصية ومقاصد المؤلف، بل إنه لا يعترف أبداً بالتعاون النصي. هذه المقارنة ضرورية لإدراك تميز النمط الرمزي لدى إيكو. وهو تصور يفصل بشكل واضح بين القابلية النصية للتأويل، أي العناصر الداخلية التي تستدعي تدخل المتلقي، وبين التدخل المطلق للمؤول الرمزي الذي، كما يبدو ذلك، واضحًا، لا يعير الاهتمام سوى لاستراتيجيته التأويلية الخاصة، ولا ينظر المؤلف كاستراتيجية نصية. من ثمة يبدو الاختلاف كبيرًا بين التأويل بوصفه فعلاً للقارئ، والتأويل بوصفه تأويلاً رمزيًا: الأول لأن مشروعيته نصية والثاني لأن مشروعيته تداولية.

هذا بالضبط ما سيدفع بإيكو إلى الدعوة إلى حدود للتأويل تمكن من ضبط الممارسة التي يتفاعل بها القارئ مع النص. وهي دعوة ستتم انطلاقًا من نقد واضح وضمني لأطروحات كتابه العمل المفتوح الذي يفترض لانهائية تأويلية، لتعرج على نقد منهجي لكل الاتجاهات التي تتساوق مع هذه الأطروحة سواء كانت قديمة أو حديثة أو معاصرة[38]. إن حدود التأويل تعني اتباع مجموعة منسقة من الخطوات، يشكل كتاب القارئ في الحكاية عرضًا ممنهجًا لها.

بإمكاننا أن نتفهم أكثر هذا التصور، إذا نحن قسناه على التواصل التداخلي، وبالأخص ما يعرف لدى منظري لسانيات التلفظ بالمؤدى présupposition والمعنى المضمّن sousentendu. فالمؤدي يرتبط بالدلالة الأصلية للملفوظ وهو معنى نشتقه فعلاً من القول[39]. أما المعنى المضمّن فهو معنى مضاف إلى المعنى الأصلي (الحرفي) للملفوظ، يمكن الاتفاق عليه بين الباث والمتلقي. ولكن بمجرد ما يبدو هذا المعنى جارحًا أو محرجًا، مثلاً، يمكنني أن أنسحب وراء المعنى الحرفي الكلامي، وأن أترك للمخاطب مسؤولية التأويل الذي يمنحه له. إن إمكانية الانسحاب هذه هي التي تشكل كل حظوظ الملفوظ ذي المعاني المضمنة. خلافًا للمؤدى، إذًا، والذي يحمل دلالته تلك في صلب الملفوظ، ولو بصيغة غير صيغة الدلالة الأولية المطروحة، فإن المعنى المضمن يخضع لتلاؤم المعنى الموحى به مع وضعية المتلقي. إنه معنى موضوع بين قوسين يلزمه القرار التأويلي والتقبل كي يتأكد وجوده في السياق التواصلي. من ثمة فهو رهين بالمتلقي لتأكيد وجوده، أما الباث فهو يختار بين أن يثبته أو ينفيه، حسب الوضعية التواصلية.

ومع أن المعنى المُضَمَّن ذو طابع تلفُّظي خاضع لرغبة القول وقصد الذات المتلفظة، إلا أن المتلقي يجعل منه معنى فاعلاً إذ يقوم «بحساب تأويلي» معقد وناجح[40] ولا يخطئ في تحسس المعاني الإضافية اللصيقة بالملفوظات التداولية. هكذا يغدو بإمكاننا مقارنة مفهوم التأويلي السيميائي بتأويل المؤدى، والنمط الرمزي للتأويل بتأويل المعنى المضمن. يشجعنا على ذلك ارتباط التأويل الرمزي لدى المتصوفة بالباطن والمعاني الإضافية المبثوثة في مجاري النص الداخلية والتي لا يدركها إلا الراسخون في العلم.

لكن إذا كان إيكو يضع جانباً التأويل الرمزي، فإن تودوروف سوف ينظر له في قلب المجال الدلالي السيميائي الأدبي، وبالعلاقة بين وضعية الإنتاج نفسها. فبعد تحليل مجموعة من المظاهر اللغوية والأدبية المرتبطة بما ينعته

بالاستثارة الرمزية، يعتبر هذا الناقد أن تلك الاستثارة قابلة لأن تتأسس على مضمون الملفوظ أو على وضع فعل التلفظ ذاته موضع تساؤل. «إن الاختلاف بين الوجهتين جذري: ففي الحالة الأولى يركز المخاطب على موضوع الملفوظ، ويضيف له مضموناً على المستوى نفسه. وفي الثانية يتم إدراكه بوصفه فعلاً، لا وسيلة لنقل خبر معين. من ثم فإن التضمين implication يهم ذلك الذي يتكلم، أي الذات وليس الموضوع»[41].

يرتبط هذا الجانب بما يعرف لدى علماء اللسان بتحليل الخطاب، أي ربطه بموقع الذات المنتجة للكلام عبر أنماط حضورها فيه. لهذا يمكن الحديث عن مدلولات لاواعية أو لاإرادية تتصل بالتلفظ، بنفس المقدار الذي يمكننا الحديث عنه عن قصدية واعية وعياً إرادياً تجعل الخطاب محملاً بدلالات لغوية وسياقية تدل على المعاني التي يرغب في توصيلها[42]. من ثمة فإن التضمين المتصل بالتلفظ حاضر بالضرورة في كل استثارة رمزية. بهذا الشكل يفتح تودوروف الرمزية باتجاه الإنتاج النصي (عكس ما يصر على رفضه في الفترة نفسها أ. إيكو)، لتدخل بذلك التضمينات ثم السخرية – بوصفها اشتغالاً على الملفوظ وفعل التلفظ – في تحديد البناء الرمزي. ومع أن التضمينات لا تدخل كلها في البناء الرمزي، كما يرى ذلك إيكو، إلا أنها بخرقها لمقامات التواصل تحثنا على محاولة إدراك وفهم ما سعى المتكلم إلى قوله[43]، وذلك بهدف إعادة ربط الصلة بين طرفي العلاقة التواصلية التي يشكل النص محورها الأساس، وبالتالي تحقيق التفاعل أو الفعل المشترك النصي. فهذا التفاعل لا يعني تحيين نوايا الذات الأمبريقية للتلفظ وإنما المقاصد المتضمنة بشكل افتراضي في الملفوظ[44]. بهذه الصورة يغدو قرار التأويل الرمزي قرارًا يرتبط في بعض الأحيان بالجانب المقصدي الإنتاجي، الذي يفرض وجود بعض الدلالات التي تستوجب من جانب القارئ النباهة والذكاء الهرمينوسي. إن النص، بهذا المعنى، مجال حضور الذات المنتجة وحمولتها الاستراتيجية. بيد أن التساؤل الذي

يفرض نفسه الآن هو: إذا كان التأويل في تصور تودوروف ذا علاقة وطيدة بالوضعية الإنتاجية للنص فما هي المحددات التي تتحكم في هذا القرار التأويلي وتضبط آلياته؟، وهل يكون كل قرار تأويلي ذا صفة رمزية؟

يعتبر تودوروف أن كل قرار تأويلي يرتهن بما يلي:

1 – مبدأ الوجاهة pertinence، وهو المبدأ المبرر لوجود كل نص. أما إذا لم يكن نص ما خاضعًا لمبدأ الوجاهة هذا، فإن المتلقي يبحث عنها عبر تحويلات معينة(45).

2 – إشارات نصية داعية إلى التأويل، سواء كانت تلك الإشارات تأليفية أو استبدالية(46).

إن هذين الشرطين النابعين من العلاقة بين المتلقي والنص يفترضان أن ثمة ما يقبل التأويل الرمزي وما لا يقبله في النسيج النصي، وأن القرار الأحادي الجانب، النابع من المتلقي وحده، ليس كافياً لإضفاء مشروعية على التأويل. فاتخاذ القرار التأويلي يؤكد دور البنية اللغوية للنص ويجعلها محددة لانبثاق عملية التأويل الرمزي. بل إن ذاك القرار يفترض حافزًا معينًا صادرًا بالضرورة عن النص ونابعاً من اقتراحاته، أي من استراتيجيته نفسها.

يبدو أن التذبذب الذي نلاحظه هنا بين تأكيد فاعلية البناء النصي في عملية التأويل من جهة، والدفاع عن مشروعية القرار التداولي للتأويل الرمزي من جهة ثانية، ينتج في نظرنا عن الرغبة في الحفاظ على ترابط الإنتاج والتلقي والرمزية والدلالة. وإذا كان الفصل بين السيميائي والرمزي يشكل حلاً «عقلانيًا» يرمي بالرمزي في نمط خاص خارج كل فعل إنتاجي للعلامة، فإنه من الطبيعي أن يكون اختيار أي تفاعل بينهما صعب التدبير من الناحية النظرية والمنهجية، وإن كانت النتائج التي يبشر بها خصبة وأكثر قربًا من «واقع» الممارسة النصية عموماً. لقد اختار تودوروف اعتبار اللغة نسقًا من العلامات يعيش حالة اكتساح

من قبل سنن أخرى تشكل انساقاً من الرموز، مما جعل التواصل يمر بأنساق رمزية لا بأنساق من العلامات[47]. إن هذا الاختيار النظري الذي يتم تعميمه على كل تواصل اجتماعي هو الذي يدفع بالباحث إلى مطالبة السيميائيات بأن تغدو رمزيات. لذا فإن عملية «الترجمة» التي يتطلبها هذا التحويل تنصب على إدماج ما كان يعتبر تقليدياً مجال العلامة في مجال الرمز، لبلورة مفهوم جديد للتأويل الرمزي. هذا الفعل الأخير يغدو في الآن نفسه مرادفاً ومتجاوزًا للفهم والوصف: مرادفًا لأنه يتضمن ولو بصورة ضمنية التحليل الدلالي، ومتجاوزًا لهما لأنه يتابع أفق الاستثارة الرمزية.

وإذا كان تودوروف قد بنى تصوره للرمزي على مفهوم المعنى المجازي sens indirect (ومن ثمة على تحليل الظواهر البلاغية)، وأمسك جيدًا بهشاشة الفارق التقليدي بين الرمز والعلامة، فإن إيكو يرى ألا مبرر يكمن وراء الخلط بين السيميائي والرمزي. فقد اضطرت هذه العملية تودوروف إلى أن يجمع تحت مفهوم الرمزي، كما يعلق إيكو: «كل ما يستثير التأويل وينتج من قبله؛ غير أن هذه المسألة خاصية مميزة للسيميائي عموماً»[48]. من ثمة يغدو ذا طابع رمزي كل ما يبيح التأويل ويحقق المعنى المجازي سواء كان ذا منبع بلاغي أو كان ينتمي إلى مقام التواصل كالتضمين implicature مثلاً. لكن إذا كان الأمر كذلك، فإنه بإمكاننا، تبعًا لتصوري إيكو وتودوروف في تكاملهما وكذا في تعارضهما، أن نبحث عن السيميائي في الرمزي، وعن هذا الأخير في السيميائي، وذلك انسياقاً مع لعبة نستهدف بها طمس الحدود المنصوبة بينهما. لكن لنتجه الآن صوب منظور فلسفي ولع بالبحث عن التداخلات بين العلوم والمعارف، ويقوم بذلك بحذق الفلسفة وبالطابع العملي للسانيات، علّنا نجد في تصوره بعضًا مما يخرجنا من هذا النقاش الشبيه بما يعرف بالإحراج aporie في الفلسفة.

إن ما توصل إليه تودوروف لا يختلف في مجمله عما بلوره ولسنين حثيثة ومتتابعة، الفليسوف الفرنسي ذو الأصول الفينومينولوجية «بول ريكور» في وقت

كان التيار النقدي البنائي لايزال يلهث وراء بناء نقد متساوق مع اللسانيات الصوسورية. فالمرجعية التي يمثلها هذا التصور في الدراسة الرمزية لا يمكن أن تستهين بها إلا نظرة سيميائية ذات منحى تصنيفي ودوغمائي أو لها موقف من الرمزية[49]. وبما أن المنظور الرمزي الذي بلوره ريكور يطابق كلية التحديد الذي يقدمه له إيكو، فإن خلفية التعارض بينهما تفصح عن بداهتها.

في مقابل الفراغ الذي يميز العلامة نظرًا لطابعها الاعتباطي، يتميز الرمز، في نظر ريكور، بخصوصية امتلائه plénitude باعتباره لا يكون اعتباطيًا بشكل كامل، فهو ليس فارغًا، لأن هناك دائماً مسحة من العلاقة الطبيعية بين الدال والمدلول. فالرمز إذاً علامة، لأنه ككل علامة يقصد ما وراء الأشياء، وذلك حسب مقصد ثنائي: فهناك أولاً المقصدية الحرفية، والتي شأنها شأن كل مقصدية دالة تفترض بناء العلامة والدلالة الاصطلاحية. أما المقصدية الثانية فإنها تجاوزية، لأنها تفتح الامتلاء الرمزي،تجاه ما سماه تودوروف عملية الترميز. إن هذه البنية المقصدية الثنائية للرمز هي التي تحكمت في اختيار ريكور التحديدي، ذلك أن الرمز – كما يفهمه هذا الأخير – يتموقع بين تصورين متباينين: تصور عام يعتبر «الوظيفة الرمزية» هي الوظيفة العامة للوساطة بين الوعي الإنساني وعوالم الإدراك والخطاب. فالرمز والرمزي يغدوان هنا مرادفين للواقع والثقافة؛ وذلك هو تصور الفيلسوف الألماني إرنست كاسيرر. وتصور تقليدي للرمز تطور مع الهرمينوسيا وفينومينولوجيا الأديان، وينبني على مبدأ التناظر البسيط بين الرمز (السماء مثلاً) والمرموز (لانهاية الوجود)، أي بين الفيزيقي والوجودي، وذاك هو الإرث الأفلاطوني والأدبي.

إلا أن «ريكور» لا ينساق وراء هذه العمومية، ليحدد الرمز بوصفه: «تعبيرًا لسانيًا ذا معنى مزدوج يتطلب التأويل، ويغدو التأويل فعل فهم يروم فك الرموز»[50]، ففعل التأويل تبعًا لذلك، يشكل الضرورة التي من دونها لا يوجد الرمز ولا الرمزية. فإذا كان الرمز يشكل التواءً لغويًا محكومًا باللبس والازدواج،

فإن التأويل هو ذكاء المعنى المزدوج، الذي يشرط زخم الرمزي بالتفاعل والاستجابة التأويلية، وذلك في علاقة مرآوية يجد الرمز فيها حضوره الأكيد، ويمارس فيها التأويل شبكة تخميناته وحساباته الدقيقة. إن هذا الترابط «العضوي» هو الذي يقود إلى تحديد دقيق لكلا الطرفين وإلى البحث في البنية الدلالية للرمز والإمكانيات التي يتيحها للتأويل: «هكذا فإن العلامات الرمزية كثيفة opaques، على عكس العلامات التقنية الشفافة كل الشفافية والتي لا تقول إلا ما ترغب في قوله. فالمعنى الأول أو الحرفي الظاهر لا يستهدف إلا في المعنى الأول. هذه الكثافة هي التي تشكل العمق الذاتي للرمز...»[51].

حين يستعيد بول ريكر مفهوم التناظر ذاك في تحديد الرمزي، فإنه يقوم بذلك عبر نقد وتحويل للتناظر التقليدي، الذي تم عبره تملك الرمزي إلى حد الآن. فالتناظر في صورته الجديدة يعني أننا لا ننطلق من سلطة أو حظوة المعنى «المجازي» الثاني، وإنما نحو هذا المعنى عبر المعنى الحرفي، لأننا نحيا هذا المعنى (الحرفي) ونتمثله ونتجاوزه عبر قوته التي تدفعنا إلى ذلك. فالمعنى الرمزي يتشكل إذن داخل المعنى الحرفي وعبره باعتباره نتج ذاك التناظر ومحدده الأساسي[52]. إن الرمز بهذا المعنى الأصلي الأولي يهب لنا معنى إضافيًا يدعونا للتفكير والتفكر، ويتطلب منا إنشاء نظرية للرموز.

يقوم ريكور، سعيًا وراء رسم المعالم الأولية لتلك النظرية، بتحديد معالم نظرية هرمينوسية خاصة بالرمز والتأويل الرمزي، وهي نظرية ذات طابع فلسفي تأملي réflexive تفكر في الرمز بالنظر إلى مقدرته على الانفتاح على التأويل، وتنظّر لهذا الأخير في مقدرته الكبرى على الكشف عن تناغم الرمزية، إذ لكي يتم التأويل، أي تأويل ما يقوله النص، من الواجب أن يحيا المؤول في صلب المعنى الذي يقوم بمساءلته[53]، أي أن ينتمي إلى أفق النص عبر تواطؤ ضروري لانبثاق الفعل التأويلي، وعبر تجاوز تام لثنائية الذات والموضوع التي أقرتها العقلانية الوضعية بجميع صورها.

البلاغـي والرمـزي

تُماثل العلاقة بين البلاغي والرمزي تعقد العلاقة بين السيميائي والرمزي. فإذا كان الرمزي يعاني من مشكلة حدود ويمتح من اللاتحدد معناه، فإن ذلك اللاتحدد في المكونات والآفاق يجعل منه مجالاً يتأرجح بين اللغوي واللالغوي. إنه محمول اللغة ومجهولها في الآن نفسه. لذا فإن موقعاً من هذا القبيل هو الذي جعل تودوروف يعترف بأن الكثير من الخصائص التي منحت بشكل عام للعلامات كانت ستعود للرموز[54]، مؤكداً أن الهيمنة الإبستمولوجية للسيميائي تتسم بالكثير من المغالطة.

وليس من شك في أن الاعتراف بدور الرمزية وأهميته، هو الذي سوف يحرر البلاغة من شرنقتها «الأدبية»، ليستعيد للبلاغي صفة الشمولية. فليست الصورة البلاغية figure حكرًا على فرشة لغوية واحدة، بل إنها تشمل الممارسة اللغوية بكاملها، وتتعدى اللغوي إلى كل الأنساق الرمزية اللالغوية كالأحلام والتعبيرات الجسدية والتصورات الذهنية والحياة اليومية[55]. هكذا يمكن الحديث عن علاقة برانية بين البلاغي والرمزي نجسد لها هنا ببلاغة الأحلام، وبعلاقة داخلية في التصور الإنساني النفساني منه بالأخص.

لقد كشف إ. بنفنست أن الطريقة التي يحلل بها فرويد الأحلام ومنطقها، تعود في صورتها وعمقها إلى المحددات البلاغية المتداولة. فبين الرمزية اللغوية ورمزية الأحلام ثمة تناظر وتشابه كبير جداً. فإذا كان الحلم، باعتباره صياغة لغوية حكائية للمضامين التصويرية المنامية، يقوم بالجمع بين عناصر ومكونات متنافرة، بل متناقضة، فإن عملية الجمع هذه تخضع، في نظر فرويد، لعمليات تنظيمية ينعتها بالتكثيف والتحويل أو النقل، ويلخصها بالشكل التالي: «يمكننا إذاً تحديد هذا الأخير [اشتغال الحلم] بالقول بأنه ليس سوى نقل للأفكار الباطنة إلى مضامين ظاهرة. ينتج عن ذلك أن اشتغال الحلم لا يكون أبدًا ذا

طابع إبداعي. فهو لا يتخيل أي شيء نابع منه، وهو لا يصدر أحكامًا ولا يتحكم في أي شيء. ففعله يمكن في التكثيف والتحويل والتبديل لكل المواد التي يحتوي عليها الحلم، وذلك بهدف صياغة تمثيل إحساسي، ينضاف في الأخير، لذاك العمل التنظيمي، وهو عمل ملحق...»[56].

يتكون الموضوع الأساس للحلم من مجموعة من الرموز المتناثرة واللامعقولة الآتية من عمق اللاوعي. من ثمة، يكمن ما يسميه فرويد عمل أو اشتغال الحلم في سيرورة تحويل تلك المواد إلى حلم ظاهر، أي إلى صورة حالية. وهي صورة لا تكتمل إلا عبر فعل تركيبي خاص بين عناصرها، بحيث تمنح الحالم كيانات هجينة جدًا قريبة أحيانًا من الكائنات الأسطورية. هاتان العمليتان تتمان بشكل متزامن. فإذا كان المضمون الخفي للحلم يتحكم بكل عناصره في الصورة النهائية التي منحها لنا التحويل والتكثيف، فإن النشاط الحلمي لا يأخذ شكله الرمزي إلا عبر عملية نظم للرموز، بحيث تأخذ صورة متكاملة قد تكون أحيانًا غامضة وعبثية إلا أنها تملك منطقها الخاص. وبما أن الحلم في جوهره تمظهر مقنع وتحقيق لرغبات مكبوتة[57]، وبما أن طابعه الرمزي لا يحتاج إلى توكيد، فإن الاهتمام العتيق بتأويله قد أفرز مصنفات كثيرة، في تعبير أو تفسير الأحلام، لم يأت التحليل النفسي سوى لمنحها صورة مبنية على تحليل آليات اللاوعي.

في بحثه في التماثل بين آليات اشتغال الحلم والعمليات البلاغية، ينطلق بنفنست من الكشف عن التناظر بين الرمزية اللاواعية ذات الطابع الماقبل والمابعد لساني وبين قواعد القول اللغوي[58]. غير أن هذا التناظر يظل جزئيًا، ذلك أن الرمزية التي اكتشفها فرويد ذات مميزات خصوصية مختلفة عن الرمزية اللسانية. ومن بين هذه الاختلافات التي يركز عليها بنفنست عمومية وكونية الرمزية اللاواعية، وتميزها بغنى الدوال وأحادية المدلول، إضافة إلى ترابط الدوال وذاك المدلول بعلاقة «تحفيز». إنها تستعمل أيضًا صياغات أسلوبية كما

تلك الموجودة في الخطاب. هكذا يخلص بنفنست إلى أن «اللاوعي يستعمل «بلاغة» حقة تتميز، شأنها في ذلك شأن الأسلوب، «بصورها». من ثمة فإن اللائحة القديمة للأوجه البلاغية توفر لائحة ملائمة للسجلين التعبيريين معاً»[59].

فمضامين هذه الرموز الحلمية تستعمل التحويل الاستعاري والتكثيف الكنائي، أي القوانين المتحكمة في إنتاج الاستعارة والكناية، كما حددها جاكبسون. أما تعبيراتها، فإنها تستعمل طرائق أخرى كالإيحاء والحذف وغيرهما. بهذا المعنى يمكن الحديث عن أسلوب رمزي له محدداته وقوانينه ومنطقه البلاغي الخاص.

لقد فتحت هذه المقاربة، بدون شك، أمام اللساني أفقاً جديداً يوسع تصوره للرمزية. غير أن هذا التفاعل النظري في طابعه الهيكلي بين المجالين الرمزي والبلاغي، لم يجد دائماً من ينصت لخصوبته. فإذا كان منطلق بنفنست هو الطابع الرمزي للغة فإن ناقدًا ومنظرًا للشعرية كجيرار جنيت يقاوم هذا التوجه، ويبحث عن إمكان بلاغة حصرية. إن جنيت يعتبر أن عقلانية البحث النظري كامنة في البحث عن الحدود لا عن الانفتاحات[60]. وبالرغم من أن تلك البلاغة الحصرية، هي، بشكل ما، رد على ما يسميه باحثو مجموعة لييج بلاغة عامة[61] فإن طابعها الضيق والحصري يجعل منها شعرية سردية أكثر منها تحليلاً بلاغيًا.

لقد جاءت هذه العودة الخصوصية إلى التراث البلاغي والتفكير في منحه طابعاً أسلوبياً جديداً يأتي كمحاولة لتجاوز مرحلة طويلة من التغييب والتهميش الذي مارسته الدراسة الأدبية على البلاغة تدريساً وتنظيرًا وتحليلاً، بحيث يمكن الحديث عن عملية عزل مقصوده[62]. لذا، انطلاقًا من هذا التصور الأدبي البلاغي الضيق الذي يرغب في تحديد صارم لتخوم موضوعه، يدعو جنيت إلى الحذر من التعميم الذي يمكن أن يمس مفهوم الصورة فيجعلها تطول بشكل

فوضوي عموم المجال الأدبي، والحذر كذلك من التحويل الذي يمكن أن يمارس على مفهوم الرمز. فالخطر يكمن في توسيع مفهوم التناظر الذي ينهض عليه الرمز فيغطي ويقنِّع بذلك كل نوع من أنواع العلاقات الدلالية (الرمزية منها وغير الرمزية).

إن التخوف الذي يبديه جنيت لا يكتسب مشروعيته إلا ضمن الرغبة الأكيدة في الحفاظ على انغلاق المجال البنيوي للتحليل وموضوعاته؛ هذا الانغلاق الذي بدأ جنيت نفسه في السنوات الأخيرة يخرج منه بالبحث في عتبات النص وتداوليات التخييل الأدبي وعلاقة الشعرية بالجماليات.

على عكس ذلك سعت أبحاث مجموعة لييج إلى دراسة البلاغة، حيثما وجدت، ليغدو البلاغي بذلك أداة منهجية ونظرية وموضوعاً للدراسة في الآن نفسه. وهو ما أدى، انطلاقاً من الخلفية اللسانية للمجموعة، إلى خلق بلاغات خاصة وجهوية، قمينة بتأكيد الفاعلية العامة للنموذج اللساني البلاغي.

في إطار هذه البلاغات الجهوية، وبتوافق مع النتائج التي توصل إليها بنفنست في دراسته بلاغة الحلم لدى فرويد، سوف تدرس المجموعة نموذجاً إنجليزياً من تفسير الأحلام، للكشف عن المنطق البلاغي الذي يتحكم فيه وفي طابعه التفسيري، وكذا التأويلي والرمزي. تؤكد الدراسة على أن تفسير الأحلام لا يخضع للصدفة، وإنما يتلاءم، على الأقل نظرياً، ويتفق بشكل صريح مع قواعد البلاغة التقليدية[63]. غير أن هذا النوع من التفاسير، على عكس التأويلات النفسانية لا يعطي أهمية للحالم، ويستعمل الصور أو الأوجه البلاغية على هواه وكيفما اتفق.

إن العلاقة التي يتم إقامتها هنا بين البلاغي والرمزي تنم عن خلفية معادية للرمزية النفسانية، ذلك أن فرويد، في نظر المؤلفين يختزل عمل الحلم في بعض العمليات المجردة التي تحتل فيها الاستعارة حيزًا كبيرًا، ويحتقر، إضافة

إلى ذلك، التحدد الخارجي للرموز[64]. وهذا ما يفسر التفضيل الواضح لتفاسير الأحلام القديمة على النموذج التأويلي الذي يقترحه فرويد: «إن تفسير الأحلام من وجهة نظر سيميولوجية مثال رائع على البناء البلاغي الذي يفضل هذا المرادف أو ذاك، بغية الشرح والتوضيح. إن هذا يسمح من جهة أخرى بفهم أحد الأسباب الكامنة وراء هشاشة التفاسير الجديدة التي لها صلة قريبة أو بعيدة بالتحليل النفسي»[65].

تعود تلك الهشاشة إلى استعمال قواعد بلاغية من قبيل القلب antiphrase والمجاز المرسل synecdoque والاستعارة والكناية باعتبارها الصور المفضلة في تأويل الأحلام، واستثمارها بشكل محدود، مما يدل على فقرها السيميولوجي الذي يحول الاعتباطي إلى ضرورة عبر اللجوء إلى التوجه البلاغي المفضل.

وإذا كان هدف هذه الدراسة يكمن في تبيان كيف تظهر شخصية العهد الفكتوري في المتن المدروس، ومن ثم كيفية ظهور شخصية الإنسان الفييني في نهاية القرن الماضي في تفسير الأحلام لفرويد، فإن متضمنها يكمن في نزع الطابع الرمزي عن الأحلام، وتبيان ضرورة دراستها انطلاقاً من بلاغة جهوية ذات طابع لساني معاصر، لتجاوز هشاشة وضعف التأويلات التقليدية والمعاصرة (ذات الطابع النفساني).

* * *

بين الإلغاء والاعتراف يجد المجال الرمزي نفسه في وضعية ملتبسة التباس طبيعته نفسه. لقد تبدى لنا أن السيميائيات قد سعت إلى ضبط مجالها عبر إخراج الرمزي وتأويله في مجالها وفي الآن نفسه عبر ضبط موقعه منها. وإذا كان المشكل يكمن في العلاقة والحدود بين الرمز والعلامة، فإن مسألة تحديد هوية كليهما تقف في خلفية الموقف من الرمز. هذا ما جعل تصور تودوروف، وقبله بول ريكور، يسعيان إلى إعادة النظر في طبيعة الرمز وموقعه

لتبيان موطن المعضلة النظرية التي يقصي الرمز بمقتضاها من مجال الدراسة السيميائية.

إن عمومية الرمزي واحتواءه لظواهر لغوية وغير لغوية، يحوله إلى ظاهرة تستقطب ممارسات علمية متعددة من علوم الأديان إلى التحليل النفسي إلى اللسانيات. هذا التعدد الذي يتسم به الرمز، وهذا الاتساع يحوله إلى مجال غير متحدد. إلا أن هذه الوضعية لم تمنع من ذلك من التصدي لضبط مكوناته في المجال اللغوي. وقد رأينا أن دراسات ريكور وتودوروف قد انتهت للدور الذي يمكن أن يلعبه التحديد في بلورة تصور ممكن للرمز وإضفاء طابع المشروعية السيميائية عليه.

بيد أن ذاك اللاتحدد، إن كان يبرر الطابع الرمزي للنص، ويمنح للتأويل مشروعية نصية عامة، فإنه مع ذلك يطرح مشكلة جديدة لنظريات التأويل: هل نخلط إلى هذا الحد بين البلاغي والرمزي، أم نجعل الرمزي بعداً مضافاً إليهما؟، ونخلص من ثمة، إلى تمطين لحضور الرمزي في النص:

- النمط النصي الذي يكون سياقيًا أو مبنيًا من قبل المكونات الداخلية للنص، بشكل مقصود أو غير مقصود.

- النمط الذي ينتج عن التفاعل بين النص ومحيطه الثقافي ومرجعيته العامة، أو بينه وبين المأمول.

لكن هذه التركيبة نفسها تطرح مشكلة أخرى: هل الرمزي يقبل هذه القسمة؟ أم أن الأمر يتعلق بتداخل مستمر بين المحايث والخارجي، ويلعبة مرايا بين الثقافي الجماعي والنصي اللغوي؟

الهوامش

1) Todorov, Symbolisme et interprétation, Seuil, 1978, p. 16.

2) U. Eco, Sémiotique et philosophie du langage, op. cit., p. 191.

3) انظر: ابن منظور، لسان العرب، مادة: رمز. وكذا: قدامة بن جعفر، نقد النثر، دار الكتب العلمية، بيروت، 1982، ص 60.

4) Ch. S. Pearce, Ecrits sur le signe, Seuil, Paris, 1966, p. 122.

وبما أن ج. دولادال يحذر من خلط interprétant مع interpréte الواقعي المتعارف عليه كذات، فضلنا ترجمة المصطلح الأول بالمتاول، وخصصنا مصطلح المؤول للكلمة الثانية. المرجع نفسه، ص 218.

5) نفسه، ص 235.

6) U. Eco, Lector in Fabula, op. Cit., 40.

7) T. Todorove, Théories du Symbole, éd. Seuil, col. Points, Paris, 1977, p. 33.

8) انظر بهذا الصدد النقل الشامل لجاكوبسون تجاه الكثير من القضايا الصوسورية:

R. jakobson, Essais de lingustique générale, II, Minuit, Paris, 1973, p. 18 et supra.

9) G. Deladalle, Lire Pearce aujourd'hui, édition universitaires, 1990, pp. 110, 111, 112.

10) E. Holstein, Jakobson, op. cit,. p. 202.

11) Malmberg, Signes et Symboles, Les bass du Language humain, A. et J. Picard, 1977, p. 43.

12) وهو نفس الراي تقريباً الذي تقترحه ج. كريسطيفا في حديثها عن الانتقال من الرمز إلى العلامة. انظر: علم النص، ترجمة فريد الزاهي، طوبقال، 1991، ص 22-25.

13) مالمبرغ، المرجع المذكور، ص 25.

14) نفسه، ص 22، وانظر ايضاً النقاش الذي يقوم به تودوروف لمسألة المرجع والتحفيز في:

"Synecdoques", in: Sémantique de la poésie, Seuil/ Points, Paris, 1979, p. 21.

15) يعتبر ب. ريكور ممثل هذا النمط، يمكن الرجوع بالأخص إلى:

Le Confilt des interprétations, Seuil, Paris, 1969.

16) تودوروف، المرجع السابق، ص 20.

17) ومن المعلوم أن الرمزية التي تحدث عنها جاكوبسون في المجال الصوتي، والتي أشرنا إليها سالفاً، ترتكز على دراسة هذه المحاكيات الصوتية التي يتطابق فيها الصوتي مع المرجعي.

18) ج. كريسطيفا، علم النص، مرجع مذكور، ص 23.

19) J. Jristeva, La Révoluation du langage poétique, Seuil - Points, 1974, p. 35.

20) Eco, Sémiotique et philosophie du langage, op. cit, p. 200.

21) يقول بهذا الصدد: «على السيميائيات أن تغدو رمزيات»:

"Synedoques", in Sémantique de la poésie, op. cit, p. 23.

22) رولان بارث، النقد والحقيقة، ت. إ. الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، البيضاء، 1985، ص 44.

23) المرجع نفسه، ص 44-45.

24) هذا ما عبر عنه بارث، في تحديده لسنن النص بالسنن الهرمينوسي:

S/Z, Seuil, Paris, 1970. p. 24.

25) ويحدده إيكو في طابع الغموض كهدف معلن للنص يحتمل إمكانات تأويلية متعددة:

U: Eco, L'Oeuvre ouverte, Seuil, Paris, 1967, pp. 9-11.

26) ر. بارث النقد والحقيقة، المرجع المذكور، ص 46.

27) المرجع نفسه، ص 95.

28) كما يحدد ذلك ريكور في:

Le Cinflit des interprétations, op. cit., p. 286.

29) Greimas-Courtés, Dictionnaire raisonné de la théorie du langage, H. U, 1979, p. 373.

30) T. Todorov, Symbolisme et interprétationm, op. cit, p. 17-18.

31) المرجع نفسه، ص 18.

32) U, Eco, Sémiotique et philosiphie du langage, op. cit., p. 236.

33) نفسه، ص 237.

34) U. Eco, L'Oeuvre ouverte, op. cit. pp. 9-10, 35.

35) W. Iser, L'acte de lecture, une théorie de l'effet esthétique, op. cit., p. 321.

36) u. Eco, Les Limites de limte reprétation op. cit, p. 49 et supra.

37) القارئ النموذج هو الصورة التي يخلقها ويتوقعها النص كي تملأ فراغاته. انظر: إيكو، القارئ في الحكاية، مرجع مذكور، ص 68-69.

38) بدأ التفكير في تلك الحدود في القارئ في الحكاية، ص 230، وما بعدها. ثم خصص له إيكو مصنفاً مستقلاً: حدود التأويل (1990) مرجع مذكور.

39) O. Ducrot, Le Dire et le dit, Minuit, Paris, 1984, p. 18.

40) C. Kerbart - Orechioni, L'Enociation, op. cit., 217.

41) T. Todorov, Symbolosme et interprétation, op. cit., p. 57.

42) نستعيد هنا مفهوم المعنى كما يحدده ديكرو: «يدل المعنى على حضور لحظة التلفظ وقيمتها في الملفوظ. أما الدلالة فتتصل بالملفوظ معزولاً عن سياقه التلفظي»:

Le Dire et dit, po., pp. 180, 185.

43) U, Eco, Sémiotique et philosiphie..., op. cit., p. 226.

44) U, Eco, Lector in fabula, op. cit., p. 78.

45) هذه الوجاهة هي ما يسميه ج. م. آدم تناغماً نصياً:

J. - M. Adam, Le Text narratif, Nathan U., Paris, 1985, p. 41 et supra.

أما برونو تريستمانز فينعتها «لا تحدداً نصياً» ويقترح منهجية تأويلية لها:

B. Tristmans. "Nerval ou l'indétrmination textuelle", in: Poétique 60, Seuil, 1984.

46) T. Todorov, Symbolisme et interprétation, op. cit., p. 29-30.

47) T. Todorov, "Synecdoques", op. cit., p. 22.

48) U, Eco, Sémiotique et philosiphie..., op. cit., p. 204.

49) لنلاحظ الطريقة التعميمية التي يناقش بها إيكو تصور ريكور للرمز. المرجع نفسه، ص 216.

50) P. Ricoeur, De linterprétation, Essai sur Freud, Seuil, Paris, 1965, p 18.

51) المرجع نفسه، ص 17.

52) P. Ricoeur, Le Confilt des inerprétations, op. cit. 294.

53) المرجع نفسه، ص نفسها. وانظر أيضاً بهذا الصدد:

P. Ricoeur, Soi-Meme comme un autre, op. cit. p. 202.

54) T. Todorov, "Synecdoques", op. cit., p 19.

55) Lakoff - M. Johnson, Les Métaphores dans la Vie qutidienne, Minuit, Paris, 1980, p. 13.

56) S. Freud, Le Réve et interprétation, Folio - essais, 1985, P' 77-78.

57) المرجع نفسه، ص 93.

58) E. Benveniste, Problémes de linguistique générale I, op. cit., p. 86.

59) المرجع نفسه، ص 86.

60) G. Genette, Figures III, op. p. 23.

61) Groupe Mu. Rhétorique générale, Seuil - Points, Paris, 1970.

62) P. Kuentz, "La Rhétorique ou la mise a l'évart", in Communications 16, Seuil 1970, p. 143.

وكذا:

"Le Statut pragmatique de la fiction narrative", in: Poétique, N' 78, Seuil, 1989.

63) Groupe Mu, "Rhétoriqnes particuliéres" in: Commucnications, N' 16, op.,cit. p. 103.

64) نفسه، ص 105.

65) نفسه، ص 106.

* * *

هيمنة غياب المرجع في النص الشعري

محمـــود الضبـــع

إن الكلمة – أي كلمة – لابد لها من مدلول (معنى معين)، وكل كلمة مهما تعددت مترادفاتها، فإنها تحيل إلى دلالة، ويكون المرجع في هذه الدلالة هو التحديد المعجمي، والاستخدام الذي تعارفت عليه الجماعة التي تستعمل هذه اللغة، الذي نتج من تواضع أصحاب اللغة على المدلولات الخاصة بكل دلالة.

وعندما تدخل الكلمة في جملة، فإنه قد يطرأ على مدلولها بعض التغيرات، وربما اكتسبت معنى جديداً بفعل علاقاتها السياقية مع مفردات أخرى، وهنا تكون الإحالة المرجعية أيضًا إلى المعجم، وإلى التركيب النحوي (العلاقات السياقية)، ومعرفة عن العالم الخارجي الواقعي المتزامنة فيه الظاهرة (المقولة فيه الجملة).

إلا أن المشكلة الحقيقية التي تطرحها الدلالة في هذا الشأن، تكون عند دخول هذه الجملة في سياق تركيب أدبي، وبخاصة في تلك التراكيب التي لا تكون فيها العلاقة منطقية أو مرجعية إلى عالم واقعي – وهو النوع الذي يغلب استخدامه في التراكيب الأدبية، وبخاصة الشعرية منها – فإن المرجعية

هنا لا يكفيها ولا يحددها المعجم، ولا السياق، ولا المعرفة بالعالم الخارجي، وإنما تحتاج بالضرورة إلى تخيل إمكانية حدوثها في عالم ما، ولتقريب ذلك يمكن ضرب الأمثلة الآتية:

أ – ولد – بنت – سماء – مطر – ثيب.

ب – سماء تمطر بَرَداً.

جـ – سماء تبكي وأرض تستحم بحزنها.

إن المدلول لكل دال (كلمة) من كلمات الأمثلة (أ) إنما يعود في مرجعيته إلى المعجم، الذي يحدد الاستخدام أو الاستخدامات المتواضع عليها من قبل أصحاب اللغة، وربما أحال المتلقي المدلول إلى خبرته الشخصية، ولكنها في نهايتها خبرة ناتجة من معرفته بالمعجم والعرف اللغوي.

أما مدلول الكلمات في المثال (ب) فإنه يقتضي العودة إلى المعجم من جهة، وإلى السياق والتركيب النحوي، الذي تعود مرجعيته إلى العالم الواقعي من جهة أخرى.

ولكن في مثال المجموعة (جـ) هناك علاقة لغوية، ولكنها علاقة لغوية لا تفهم بإرجاعها إلى العالم الواقعي، أي أن المرجع هنا ينتفى وجوده:

سماء تبكي وأرض تستحم بحزنها.

هل يمكن أن يكون ذلك صورة من الحياة، أم أنه عالم متخيل؟

ماذا حدث في الجملة؟ ما الذي أحدث تغريبًا في ذهن المتلقي؟ ولماذا لا يمكن إحالة الصورة إلى الواقع؟

إن مجمل الإجابة عن الأسئلة السابقة، تتلخص فيما يمكن تسميته بـ «غياب المرجع»، أي ليست هناك صورة حقيقية في الواقع تمثل المقول.

فعندما نقول، مثلاً: **الليلة أرملة**، فالمرجع هنا قد غاب، ذلك أنه لا يمكن إحالة، أو إرجاع هذا التصوير إلى واقع. ولكن الإحالة تظل في مرجعيتها متعلقة بغائب.

إن المرجع بهذا المعنى يضم كل البنى والتراكيب البلاغية، مثل:

* الاستعارة. * الكناية. * المجاز * الانحراف الدلالي.

* ويضم كذلك: العوالم الممكنة.

ويعد المظهر السائد، والعنصر المشترك في هذه البنى البلاغية **جميعها، هو غياب** المرجع فيها، ذلك أنها تعتمد على رسم صورة متخيلة لا يمكن **إرجاعها إلى واقع** حقيقي، وإنما لابد من إرجاعها إلى عالم خيالي (عالم ممكن).

فهل يعني ذلك أن أي علاقة لغوية يتوافر فيها غياب المرجع، تعتبر بمثابة لغة شعرية، أو أنه يمكن الحكم عليها بأنها شعر؟

إن الإحالة في هذه البلاغيات جميعاً لا تؤخذ على إطلاقها، فهناك كثير من الاستعارات والكنايات والانحرافات دلالية، وغيرها من التعبيرات المجازية، **نحيا بها، أي أنها أصبحت تمثل جزءاً من بنية التراكيب اللغوية المستعملة في** حياتنا اليومية، أي أنها بتعبير آخر **أصبحت لا تدل على عوالم متخيلة (عالم ممكن)**، وذلك لأن دلالتها عند المتلقي أصبحت كلاماً عاديًا يحيل إلى مرجع واحد ودلالة أحادية، فمثلاً عندما يقال: رجل أسد، فليس في هذا التركيب غياب مرجع، وذلك لأن التركيب أصبح يدل على القوة أصلاً، ودخلت مفرداته في سياق الاستخدامات اليومية العادية، ومثلها: رجل فيل، المرجع فيها غير غائب، لأنها أصبحت تدل على السمنة المفرطة.. وهكذا.

ولكن في تركيب مثل: رجل نعامة: فإن المدلولات قد تعددت، فهل المقصود

هو الجبن، أم الخجل، أم الضعف، أم... أم....، ولذلك يمكن الحكم هنا بغياب المرجع، ذلك أنه لا يمكن تحديده بحال من الأحوال.

إن النظر إلى صيغة الاستعارة والكناية والمجاز بهذا الشكل لا يساعد على حل المشكلة الشعرية، وذلك لأن اللغة الشعرية لغة استعارية بطبيعتها، إلا أن الإشكالية – على ما يبدو – **ليست في وجود استعارة، أو كناية، أو مجاز، ولكن القيمة تتحدد بعمل هذه العناصر، أي باشتغالها في النص**. فالاستعارات والكنايات التي نحيا بها من مثل: الله موجود – رجل أسد – طفل قطة – بنت وردة.... إلخ، هذه العناصر لا تعد كنايات أو استعارات برغم وجودها اللفظي، ذلك لأن المرجع حاضر فيها، يمكن تحديده على وجه الدقة.

إذن، فالاتكاء على وجودها بدون وضع استقبال تقوم فيه الاستعارة والكناية بفعلها (باشتغالها في النص) لن يكون صحيحًا، ذلك لأنه – في حالة وجودها دون اشتغالها – فلن تكون هناك علاقة لغوية بأية حال.

فما الحل حينذاك؟

الحل: أن الحكم بغياب المرجع؟، أي أنه عندما يغيب المرجع الذي يمكن إحالة الدلالة إليه، عندما لا تخضع المرجعية للتأويل الواقعي، عندما تتطلب الدلالة لفهمها إحالة إلى واقع خيالي غير موجود، وعندما تتعدد التأويلات، فهنا يحدث غياب المرجع.

فالأسد مثلاً عند القبائل الأفريقية لا يدل على القوة، ولكنه يدل على شيء آخر، وهنا حتماً سوف تختلف الدلالة، على الرغم من وجود استعارة، إلا أنها غير عاملة، فما السبب في ذلك؟

إن السبب يعود إلى أن اختلاف الاستقبال هو الذي يحدد حقل الاستعارة المعتادة السابق الحديث عنها.

ولكن في الاستعارات غير المعتادة، فإن عملها يقوم (تشتغل في النص) بصرف النظر عن مرجعيتها، ومن ثم **فإن التركيز إنما يكون على عمل الاستعارة، وليس على وجودها**، فقد تكون موجودة بالفعل، ولكنها غير عاملة، وعليه فنحن هنا لا نحكم مثل «جان كوين» بوجود استعارة وكناية ومجاز (هل هي موجودة أم غير موجودة)، وإنما تحكم على عملها (هل هي عاملة «مشتغلة» أم غير عاملة).

فإذا تم استقبال استعارة وكناية ومجاز من المتلقي بشكل مباشر ودال، وعليه اتفاق من قبل مجموعة من البشر يتكلمون لغة وحيدة، من هنا تبدأ الاستعارة في فقد عملها كاستعارة بلاغية، لأنها تعتمد عند ذلك على أحادية ووضوح المرجع، ولكن إذا ظلت الاستعارة تحمل نضارتها عند عموم المتلقين – بما يعني تعدد التأويل بتعدد المتلقين – فهنا نستطيع القول: أن للاستعارة وجودًا اشتغاليًا في النص.

فمثلاً الشاعر محمود درويش – وهذا ينطبق على أي نص – في قصيدة «بطاقة هوية»، عندما يقول[1]:

سجل أنا عربي
ورقم بطاقتي خمسون ألف
وأطفالي ثمانية
وتاسعهم.. سيأتي بعد صيف!
فهل تغضب؟
سجل!
أنا عربي
وأعمل مع رفاق الكدح في محجر
وأطفالي ثمانية

فحتى الآن لا يهيمن غياب المرجع، ومن ثم فقد يخرج هذا الكلام من إطار الشعرية، أو ما يحكم عليه بأنه شعر، ولكن عندما يستكمل درويش فيقول:

أسلُّ لهم رغيفَ الخبزِ

والأثواب والدفتر

فهنا يمكن أن نحكم بغياب المرجع، ومن ثم فقد دخل النص بالفعل في إطار الشعرية، أو ما يحكم عليه بأنه شعر.

إلا أنه ينبغي الوضع في الاعتبار أن هذا الغياب لا يحسب بالكم، أي أنه لا يشترط بالضرورة أن يكون في كل جملة من النص، ولكن لو توافر في جملة واحدة في النص، فإنه قد تحقق، والأمثلة على ذلك عديدة، متحققة في كل نص، يقول أمل دنقل، في قصيدة «بطاقة كانت هناك»(2):

المنزل الثالث بعد المنحنى

الطابق الأخير.

بطاقة صغيرة كانت هنا

وخيط ضوء كان من خلال بابها ينير!

الطابق الأخير....

فحتى هذه اللحظة فإن المرجع غير غائب، ولكنه عندما يقول:

الوحشة السوداء في الأعصاب تنفرس

فقد حدث هنا غياب للمرجع، ذلك أن الصورة دخلت في إطار العالم الممكن، ثم تعود العلاقة اللغوية مرة أخرى إلى طبيعتها في وجود المرجع:

يدي على الجرس

سدى.. سدى!!

ثم يهيمن على العلاقة اللغوية مرة أخرى غياب المرجع:

تراجعت في أذنيَّ رحلة الصدى.

ثم يعود المرجع إلى الوجود:

واسَّاقط الرماد من لفافتي!

كانت هنا حبيبتي

ثم يعود المرجع إلى الغياب:

عيونها محابر الضياع.

وهكذا في بقية النص، حيث النظر ليس إلى كم غياب المرجع، ولكن إلى كيفية غياب، ولو لمرة واحدة.

وقد يهيمن غياب المرجع على العلاقة اللغوية في الخطاب الشعري منذ بداية النص، يقول صلاح عبدالصبور في قصيدة «الصمت والجناح»(3):

الصمت راكد ركود ريح ميتة

حتى جنادب الحقول ساكتة

وقبة السماء باهتة

والأفق أسود وضيق بلا أبواب

منكفئ من حيث التفتت كالسراديب

ونحن محدودان في ظل حائط قديم

مفترشان ظلنا

ملتحفًا بالعذاب

فالعلاقة اللغوية في كل جملة أو سطر شعري، يهيمن عليها غياب المرجع.

وبقدر ما يهيمن غياب المرجع على الشعر بقدر ما تهيمن الشعرية على النص، يقول د. يوسف نوفل في قصيدة «شلالات الضوء»[4]:

ذرة الماء على هاماتها

تلثم السحب وتشكو

هالة من سحب الماء تسامت

وتعالت وأحاطت

ورذاذ أحمق يملأ الصدر يناجي النفس

يجتاز حدود الأرض يمضي كطيور

فزعت عن عشها

هالة بيضاء قد أسدلها الله ستاراً

من رذاذ غير ما نحيا

ومرائي غير ما تبصر، غير ما تسمع

غير ما نشهد في ساحاتنا

وإذا النفس على ملكوت الكون تعلو

وكأنا في طريق الخلد قد فارقنا

عالم الأرض على كوكبنا.

فالنص لا يخلو فيه سطر شعري من غياب مرجع الصورة التي تجبر المتلقي على أن يحيلها إلى عالم ممكن، فذرة الماء التي تلثم السحب، والتي تشكو، والرذاذ الأحمق، والرذاذ الذي يناجي النفس، والرذاذ الذي يجتاز حدود الأرض، والرذاذ الذي يبعث الروح ويمضي.... إلخ صور النص، كلها صور يهيمن عليها غياب المرجع، وتنتقل من عالم الواقع إلى عالم الممكن، ذلك العالم

الذي لم يكن موجودًا من قبل، ولكن أوجده النص بتعالق دلالاته التي لا يمكن أن تفهم في سياق الواقع.

وفي كل النصوص السابقة، - وغيرها كثير - فإن العلاقة اللغوية لا تعود في مرجعيتها إلى العالم المنطقي المعقول، وإنما تحتاج في مرجعية دلالتها لكي تُفهم إلى نوعين من التحليل يمارسها القارئ.

* أولهما: تحليل لغوي منفرد - لكل مفردة على حدة - من نحو وصرف وسياق تراكبي.

* وثانيهما: إحالة إلى معرفة (غير موجودة مسبقًا)، إلى عالم غير موجود بالفعل، ولكن أوجدته الكلمات، أوجده القارئ في ذهنه على المستوى التخييلي، وهو ما يمكن تسميته بالعالم الممكن (العوالم الممكنة).

فباسترجاع المثال الذي ناقشناه (سماء تبكي وأرض تستحم بحزنها)، فإن الصور التي يحدثها ليست مألوفة.

(فالسماء التي تبكي) حدث لم يحدث من قبل، بل ربما لم نفكر فيه أساسًا - باستثناء من تعامل مع التركيب في سياق أدبي - ولكن المتلقي (القارئ) يؤوله مبدئيًا أنه مطر، وكذلك الأرض التي تستحم، لم يحدث، ولم نفكر فيه من قبل، إلا أن المتلقي يؤول الاستحمام بكثرة الماء، ويربطها بالمطر، ثم العلاقة التراكبية (السياقية) بين السماء التي تمطر والأرض التي تستحم، كان المنطقي فيها أن تستحم الأرض بمطر السماء (العلاقة التي كونها المتلقي بشكل أولي قبل أن تنحرف الدلالة)، ولكن الصدمة تقع بالفعل عندما تنتفي أيضًا حتى هذه العلاقة المنطقية التي تعود في مرجعيتها إلى خبرة العالم الواقعي، وذلك عندما تحيل الدلالة إلى استحمام الأرض بحزنها.

هنا يجد المتلقي نفسه أمام إحالة لا يمكن بأي حال من الأحوال أن

يحيلها إلى الواقع، ولكنه يجد نفسه مدفوعًا لأن يحيلها إلي عالم غير محدد، وهو ما يمكن تسميته بالعوالم الممكنة.

والعوالم الممكنة نظرية مأخوذة عن المناطقة وعلم المنطق، وهي تعني إقامة عالم غير موجود ولكن توجده الكلمات، أي انه عالم تخيلي يمكن إقامته في الخيال، يقول «فان دايك»: «العالم الممكن هو على وجه أكثر تخصيصًا «أمر من الأمور» ممكن أن تحصل فيه مجموعة من القضايا مستوفاة على التمام... ولنلاحظ أن مصطلح العالم الممكن لا ينبغي أن نماثله مع أفكارنا البديهية عن عالمنا (نحن) وواقعنا، بل ينبغي أن نعتبره بناء مجرداً»[5].

ويهتم «فان دايك» بالتدليل على صدق القضايا في العالم الممكن، ويرى أن القضية (الجملة في اللغة) تصدق بالضرورة إذا صدقت في أي حال يمكن تخيله أو تصوره في العقل.

ويرى أن عالمنا الواقعي عنصر من عناصر مجموعة العوالم الممكنة، «إذ العالم الممكن ليس حالة صادقة، ولكن يجوز أن تصدق»[6].

ولكن في كل الأحوال التي تكون القضية فيها صادقة في العالم الممكن، فإنها ينبغي أن تتضمن علاقة موجودة بين محتوياتها[7].

إن العالم الممكن على هذا الأساس عالم متخيل، تحال إليه العلاقة اللغوية بجملها وبناها التي لا يقبلها العالم الواقعي، فعندما يرد المتلقي الجمل من مثال (جـ) – السابق ذكره – إلى التأويل، فإنه يضطر لرسم وجود مجرد من نسج خياله هو، وذلك باستعمال العوالم الممكنة، وما بينها من علاقات يمكن أن تكون.

والعالم الممكن كنسق أو نموذج فكري متحقق في أبسط أشكاله مع كافة بنى البشر، إذ ليس فيهم من لا يتخيل أشياء لا يمكن حدوثها في عالمه

الواقعي، وذلك منذ الطفولة وحتى الشيخوخة، وعلى اختلاف درجة الوعي، ومن ذلك ما يقال من مثل:

– لو دخل علينا فلان. (والمتحدث يعرف أن فلانًا على بعد أميال).

– لو أصبح مليونيراً.

– لو اشترى طائرة.

والمشترك الذي يمكن ملاحظته في الأمثلة السابقة، أنها جميعًا – على المستوى اللغوي – قضايا مسورة بالسور (لو)، وهو ما يمكن حدوثه في التراكيب النثرية، إلا أن الأمر يختلف عند دخول هذه (القضايا) الجمل في تراكيب شعرية، حيث تفقد هنا – في الغالب الأعم – السور (لو)، وتصبح بتعبير المناطقة قضية مهملة (غير مسورة)، وهنا تبدو الحاجة ماسة إلى تعقُّد العالم الخيالي المجرد الذي يرسمه المتلقي في ذهنه ويقيم بين مفرداته علاقات، وهو ما يعني في النهاية أن هذا البناء الصوري المرسوم في الخيال، ليس بناء واحدًا، وإنما بنىً متعددة على مستوى المتلقي الواحد باختلاف حالات التلقي، وعلى مستوى المتلقين باختلاف خيالاتهم وما أقاموه من عوالم ممكنة، ومن ثم فهو ليس عالمًا واحدًا، وإنما هو عوالم متعددة.

وفي كل ما سبق فإن الإحالة لا تكون إلى التركيب النحوي أو البناء المنطقي، وإنما تعود إلى الدلالة الممكنة. وكما يقول «فان دايك»: القيود التي تحدد أحكامنا البديهية لقبول جملة أو خطاب ترجع في حقيقتها إلى الدلالة السيمانطيقية لا إلى التركيب النحوي»[8]. مثال ذلك: لأنك لم تعمل إذن فإن القمر مضيء. فهذا المثال غير جائز، ولكن تركيبه النحوي سليم.

إن التركيب الشعري لا يمكن الوصول إلى دلالته إلا بما هو ملائم له بما

يدركه القارئ، ويبنى له عالمًا ممكنًا يستطيع أن يفهمه من خلاله، ويرى «ريفاتير» أن الوصول للدلالة الشعرية يكون في إطار ثلاثة أشكال:

«هناك ثلاث طرق لحدوث اللامباشرة الدلالية، فاللامباشرة تحصل بنقل المعنى، أو بتحريفه، أو بابتكاره.

أ – ويكون النقل: عندما يتحول الدليل من معنى إلى آخر، عندما تحل كلمة محل أخرى، كما يحدث في حالة الاستعارة والكناية والمجاز المرسل.

ب – والتحريف: عندما يكون هناك التباس أو تناقض أو لغو.

جـ – والابتكار: عندما يسد الحيز النصي مسد مبدأ تنظيمي لإنشاء دلائل من عناصر لغوية لولاه لما كان لها معنى»[9].

وهو يعني باللامباشرة الدلالية، الدلالة الشعرية، التي يرى أنه دلالة غير مباشرة في أساسها، ويعلق ريفاتير على هذه المكونات الثلاث بأنها: «تشترك في عامل واحد هو أنها جميعاً تهدد التمثيل الأدبي للواقع أو المحاكاة»[10].

وهذه المراحل الثلاث التي وضعها ريفاتير هي على الترتيب – من وجهة نظرنا – مراحل ترتيبية لبناء العالم الممكن، الذي يبدؤه المتلقي بالنقل، ثم بالتحريف، ثم بالابتكار. وذلك بالطبع لا يأتي من القراءة الأولى، وإنما من تعدد القراءات، وإن كان ريفاتير يصنف قراءة القارئ (المتلقي) للشعر إلى مرحلتين يرى أن قارئ الشعر يمر بهما، وهما:

1 – القراءة الاستكشافية الأولى، وهي قراءة ذات طبيعة لغوية، يقول: «وإذا شئنا أن نفهم دلاليات الشعر، فعلينا أن نميز بعناية بين مستويين أو طورين من القراءة، مادام على القارئ أن يتغلب على صعوبة المحاكاة قبل بلوغ الدلالة، فاستشفار القصيدة يبدأ بطور قراءة أول يستمر من بداية النص إلى نهايته، ومن أعلى الصفحة إلى أسفلها، ويتبع الامتداد المركبي، هذه القراءة

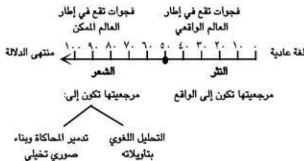
الأولى الاستكشافية هي التي يحدث فيها التأويل الأول أيضًا، مادامت هذه القراءة بالذات يدرك المعنى من خلالها، ويقوم إسهام القارئ على كفاءته اللغوية، التي تشتمل على افتراض هو: أن اللغة مرجعية»[11].

ويقصد بالمحاكاة: التمثيل الأدبي للواقع، وهو ما يتضح من أن هذه القراءة تكون في إطار المرجعية إلى العالم الواقعي (أي أن المرجع فيها غير غائب).

2 – أما المرحلة الثانية في القراءة الاسترجاعية، وهي قراءة ذات طبيعة تأويلية مفرطة، وكما يقول ريفاتير: «كلما توغل القارئ في النص تذكر ما قرأه منذ حين، وعدّل فهمه له في ضوء ما يستشفره الآن. وهو، إذ يتدرج من البداية إلى النهاية يعيد النظر فيما سبق، ويراجعه ويقارنه. إنه ينجز فعلاً، استشفارًا بنيويًا»[12].

ويتضح من ذلك أن هذه القراءات في إطار المرجعية لا إلى العالم الواقعي، وإنما إلى واقع خارجي غير موجود، وهو العوالم الممكنة «مهما قالت لنا القصيدة في النهاية مما يمكن أن يختلف تمامًا عن الأفكار العادية عن الواقع. فإن الرسالة تكون من الصياغة بحيث يجب على القارئ أن يتجاوز عقبة الواقع، فهو يحمل أولاً على السير في الاتجاه الخاطئ، فيضل في محيطه تقريبا»[13].

إن العوالم الممكنة في الخطاب الأدبي تقتضي بالضرورة حدوث ما يمكن تسميته بالفجوات في النص، تلك الفجوات التي يكون على القارئ (المتلقي) أن يملأها هو من عنده، إلا أن نوعية هذه الفجوات تختلف في النص النثري عنها في النص الشعري، ويمكن تمثيلها على النحو التالي:



وهو ما يتضح معه أن الخطاب الأدبي – بشكل عام – يتضمن فجوات يحدثها البناء التركيبي للجمل الأدبية في تعالق دلالاتها، وذلك من مثل: حذف بعض مكونات الجملة – حذف جمل من سياق الخطاب – الانحرافات الدلالية والمجاز – الاستعارة – الكناية... إلخ مما له علاقة بإحداث تغريب سمعي أو انحراف دلالي، أو على أقل تقدير إحداث كسر الحالة توقع المستمع، ولتوضيح ذلك يمكن سوق الأمثلة التالية لتوضيح حالات الفجوات:

* **استيقظت من نومي متأخرًا... تحسست شعر لحيتي... وعندما وقفت أمامي في الجامعة، مسحت بإصبعها الرقيقة على الجرح الذي أحدثته شفرة الحلاقة الرديئة.. طوال اليوم كانت تحدث لي أشياء ليست جميلة، ولكني كنت مستمتعًا بلمسة أصابعها.**

فالنص هنا أحدث جملة من الفجوات، يمكن رصدها من خلال حذف بعض الجمل من بنية السرد، كالحذف الذي تم بين الاستيقاظ من النوم والوقوف في الجامعة، ثم بين مسحة يدها والوقت الذي انقضى بعد ذلك. إلا أن هذه الفجوات وقعت في إطار الممكن.

* أما في المثال التالي، فهو قول مالك بن الريب:

تذكرت من يبكي عليّ فلم أجد سوى السيف والرمح الرديني باكيا
وأشقر محزون يجر عنانه إلى الماء لم يترك له الموت ساقيا

فالنص يزخر بالفجوات التي يمكن رصدها من خلال:

1 - بكاء السيف والرمح. انحراف دلالي.

2 - أشقر محزون. كناية.

3 - لم يترك له الموت. استعارة.

4 - السيف والرمح باكيا. استعارة/ تغريب سمعي.

5 - يترك له الموت. تغريب دلالي

6 - تذكرت من يبكي فلم أجد سوى السيف والرمح. كسر في حالة التوقع.

7 - باكيا. حذف المتعلق (باكياً عليّ).

8 - ساقيا. حذف المتعلق (يسقيه).

9 - وأخيراً يأتي حذف جمل من سياق الخطاب، إذ بين حالة التذكر (والمختصة بالماضي)، وحالة تصوره لما سيحدث (وهي مختصة بالمستقبل) يوجد كثير مما هو محذوف، مثل: لا أهلي، ولا أصدقائي، ولا أحد سيبكي، ولا أحد سيهتم بشؤوني، ولا بمتعلقاتي، ولا حتى بسقيا حصاني.

وهنا يأتي دور المتلقي لملء هذه الفجوات أولاً، ثم الانتقال ثانياً إلى حالة إيجاد العوالم الممكنة تخيليًا.

إن هذين المثالين يوضحان - نسبيًا - الرسم التوضيحي السابق عليها، وهو ما يمكن صياغته في دلائل على النحو التالي:

1 – في حالة النص النثري، قصة كان أم رواية، أم نثرًا فنيًا موقعًا، فإن الفجوات تبدأ من الدالة (صفر)، وتتحرك في تصاعد حتى تصل إلى الدالة (50)، ولكنها لا تتجاوز هذه الدرجة.

2 – أما في حالة النص الشعري، فإن بداية الفجوات تكون هي الدالة (50)، ثم تستمر في التصاعد حتى تصل إلى الدالة (100)، وهي منتهى الدلالة أو التدلال، وذلك مهما حاول الشعر أن يماثل الواقع (المحاكاة)، وبتعبير آخر: مهما حاول الشعر أن يكون محاكاة صادقة للواقع، إلا أنه لا يستطيع أن ينحدر عن الدرجة (50)، وهو ما يعيد في أذهاننا المقولات النقدية التراثية التي لمست بقوة هذا التصور، والمتمثلة في مقولات التخييل عند حازم القرطاجني، وعند غيره ممن رأوا في الشعر انحرافًا عن مستوى الخطاب العادي، وهو ما أنتج مقولة: أجمل الشعر أكذبه، أي إحداثًا للفجوات، أي أقربه إلى إقامة العوالم الممكنة بتعبيرنا المعاصر.

وما سبق صياغته في مبدأ على النحو التالي:

لا يمكن لعلاقة لغوية – حتى غير مرتبة زمنيًا – أن تمثل قصيدة دون أن يكون فيها بشكل أو بآخر غياب المرجع.

إن هيمنة غياب المرجع يمكن أن تقاس نسبة إلى لغة الاستعمال، أي إلى اللغة العادية التي تمتلك مرجعيتها الحقيقية، ويرى عبدالله راجع أن «الانزياح [غياب المرجع عندنا] لا يكتفي بأن يكون انزياحاً بالقياس إلى اللغة فقط، وإنما يجنح إلى احتواء أنماط أخرى من الانزياح داخل سياقاته وتتالياته اللفظية»[14].

وهو ما يجعلنا نسترجع سوسيور في تفريقه بين العلاقات التجاورية السنتجماتيكية (التوزيع)، والعلاقات الإيحائية (الاختيار) حيث يفرق سوسيور بينهما قائلاً: «إن العلاقات السنتجماتيكية علاقات حاضرة تعتمد على عنصرين

أو أكثر، يقعان في سلسلة حقيقة أفعاله، أما العلاقات الإيحائية فهي تربط بين العناصر بصورة غيابية، سلسلة ممكنة تعتمد على الذاكرة»[15].

وهو ما يميل إليه الخطاب الشعري، حيث يعمد – أو يجب أن يعمد ليكون شعرًا – إلى إحداث غياب المرجع على المستويين التركيبي السياقي، والإيحائي الاستبدالي.

إن السمات تعني أن العمل الشعري ينتمي إلى ما يسمى في المنطق بنظرية العوالم الممكنة، أي لا يدل على العالم بعينه، وإن دل على عالَمٍ (غير معروف بال)، أي أنه غير موجود، ولكن توجده الكلمات، أي أنه عالم خيالي، وإن كان فيها رموز واقعية، إلا أن لغتها تبعدها عن وسيلتها الإبلاغية الوظيفية، إلى أن يصبح لها مكون جمالي مهيمن، ومثاله ما سبق من نصوص، وإن كانت تنتمي – في غالبيتها – إلى الشعر التفعيلي، إلا أن العلاقة اللغوية التي يهيمن عليها غياب المرجع مما يحيلها إلى العوالم الممكنة يتوافر وبكثرة في كل تجليات الشعر قديمه وحديثه، فعندما مدح البوصيري في بردته الرسول ﷺ، بأنه قمر، فهل هو قمر حقًا؟! هل وضعه الشاعر هنا في عالم ممكن؟ أم أنه انتقل به إلى عالم غير موجود ولكن أوجدته الكلمات (العالم الممكن)؟.

ولقد ذكرتُك والرماحُ نواهِلٌ ... مِنِّي وبيضُ الهندِ تَقْطُرُ من دَمِي
فوَدِدْتُ تقبيلَ السيوفِ لأنَّها ... لمعتْ كبارقِ ثَغْرِكِ المتبَسِّمِ

وعندما خاطب عنترة بن شداد، عبلة، قائلاً:

فهل كان عنترة هنا يتكلم عن عالم واقعي، أم أنه كان يتكلم عن عالم ممكن، وذلك على الرغم من استناده إلى واقع (المعركة/ الحرب/ الرماح/ الدماء/ الثغر المتبسم/ وجود عبلة/ وجود الشاعر).

ويقاس على ذلك كل الشعر في منحاه هذا المنحى، والذي لا يخلو منه

خطاب شعري على اختلاف بنيته، فهل يمكن القول حينذاك بأن هيمنة غياب المرجع على النص تكفي فارقاً للتمييز بين ما هو شعري، وما هو غير شعري؟!!، وبخاصة في ظل تماهي الحدود بين الأنواع، وفي ظل وجود قصيدة النثر.

الهوامش

1) **محمود درويش:** الأعمال الشعرية – ديوان أوراق الزيتون – دار العودة – بيروت – ط 12 – 1987م – ص 73 - 74.

2) **امل دنقل:** الأعمال الكاملة – الهيئة العامة لقصور الثقافة – 1988م – ص 164.

3) **صلاح عبدالصبور:** الأعمال الكاملة «الدواوين» – الهيئة المصرية العامة للكتاب – 1993 – ص 381.

4) **د. يوسف نوفل:** شلالات الضوء – الهيئة العامة لقصور الثقافة – القاهرة – ديسمبر 1996م – ص 7.

5) **فان دايك:** النص والسياق (استقصاء البحث في الخطاب الدلالي والتداولي) – ترجمة عبدالقادر قنيني – أفريقيا الشرق – الدار البيضاء – ط 1 – 2000م – ص 52.

6) **السابق:** ص 52 - 53.

7) **السابق:** ص 53 - 54.

8) **السابق:** ص 74 - 75.

9) **مايكل ريفاتير:** دلائليات الشعر – ترجمة ودراسة: محمد معتصم – منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية – الرباط – المغرب – 1997م – ص 8.

10) **السابق:** ص 8.

11) **السابق:** ص 11.

12) **السابق:** ص 12.

13) **السابق:** ص 14.

14) **عبدالله راجح:** القصيدة المغربية المعاصرة بنية الشهادة والاستشهاد – منشورات عيون – الدار البيضاء – ط 1 – 1987م – ص 28.

15) **دي سوسير:** علم اللغة العام – ترجمة: يوئيل يوسف عزيز – بيت الموصل – العراق – ط 2 – 1988م – ص 143.

التوهج وانزياحاته
في شعر علي عبدالله خليفة

وجدان عبدالإله الصائغ

حين يصوغ المبدع لوحته الشعرية فإنه يؤثثها من عناصر لا حصر لها، تستحضرها مرجعيته الحافلة بتوهج، يمنح تجاربه الشعورية مناخاً جديداً كما أنه يستدعي اللغة المدهشة ولهيبها المستعر الذي يملأ الحياة طوفان نشوة وأريحية.

وتقرن ذاكرة البحث غبطة الإنسان الأول بوهج النار، بوصفها فتحًا محيرًا يهزم جبروت الظلام، وقدرة الكلمة على أن تلفح الإحساس بوقد مغلف بندى المجاز، إذ يبدو التوهج مشيئًا عبر محمولات لفظية ساطعة الدلالة، أو مكنوناً في بنية النص الغاطسة.

ولو توقفنا عند بعض الرموز الأسطورية المتوهجة لأطل بروميثيوس الذي ذهب ضحية رغبته النبيلة في أن يوقد في عالم الإنسان الملهم أجواء معرفية. وتجلّى طائر الفينيق رمزًا أسطوريًا ينبعث من رماد احتراقه، بيد أن هذين المدلولين (بروميثيوس/ الفينيق) يبدوان متضادين – على الصعيد الأسطوري – إذ يقود التوهج بروميثيوس إلى عتمة المكابدة، في حين يفضي توهج طائر الفينيق

إلى انعتاق من إسار الرماد باتجاه الانبعاث والميلاد، إلا أنهما يتواشجان في إطار التضحية من اجل الخلاص سواء أكان هذا الخلاص باتجاه (الآخر) أم باتجاه (الأنا). كما أنهما يتماهيان في قدرتهما على أن يرمزا إلى مكابدات المبدع لحظة الإبداع الفني، فالمبدع يسرق النار ليشعل في فضاءاتنا المطفأت احتراقاته، كما أنه يتجلى طائر فينيق جديد، يسعى إلى الانعتاق من إسار الهموم باتجاه فراديس مخضلة.

وما إن تقرأ قصائد مجموعة (حورية العاشق)[1] للشاعر علي عبدالله خليفة حتى يلفح إحساسك توهج تنغمر فيه منذ البدء، لوحة غلاف المجموعة بخضم لهيب لا قرار له، فتبدو خطوطها مسكونة بألوان الوهج المتدرجة ما بين الحمرة القانية والصفرة الباهرة والزرقة الداكنة كي تشعل في الذاكرة حريقًا يقودك منذ البدء إلى أن تتلمس حضور التوهج في هذه المجموعة التي شكل غلافها كيانًا شعريًا صامتًا يشير إلى شروط السير باتجاه (المسكوت عنه). وما إن تنفتح مغاليق قصائد المجموعة أمام القراءة المتأنية حتى تفاجأ باحتفاء بيّن بالتوهج - بوصفه بنية شعرية تدخل في معمار القصيدة - الذي يوقد في أفق القراءة تساؤلات منها: كيف أشرت الصورة البيانية بأنماطها الثلاثة (الصورة التشبيهية والصورة الاستعارية الصور الكنائية)[2] انزياحات التوهج الدلالية باتجاه أعراف لغوية جديدة بعيدًا عن قبائل التكرار والمستهلك؟ وهل استطاع التوهج بعلامته الضوئية (الألفاظ) في أن يجتاز نسقيته المألوفة المقترنة بالترميد والغياب - خارج النص - صوب تحولات مغايرة في حركتها الدلالية. وستتولى هذه الدراسة الإجابة عن هذه التحولات وعلى النحو الذي تفصح عنه السطور اللاحقة.

في قصيدة (قمر وحيد لزنابق الماء)[3] - التي افتتحت بها المجموعة - يشكل الشاعر لوحة يغلب عليها لون الرماد الذي قد ينبعث منه وهج في أية لحظة، فهو لا يحكي قصة الألق الذي آل إلى رماد، بل قد يعبر فجأة عن عنفوان

غريب لا يتناسب مع أكداس الرماد التي غمرت الجمر، وغطته، وحجبت وقده، في قول الشاعر:

سقيت ورود الرماد
وعالجت فيها الحروق
وأسكنتها مهجة الفجر قبل الطلوع
كنست الفناء الفسيح
وذريت ما خالج النفس
وقلت لأسمال تلك الرعود
هنيئاً لمن يرتجي مطفآت البروق
هنيئاً له الوجهة الخاسرة
أي ماء تسح به غيمة ماكرة
يضيع هباءً
إذا جاء يوماً بأرض يباب
كان رياح التشفي
على موعد في الشمال
تحيك له فكرة ماكرة
تعري جنون الفراش
وتمتد، تكشف ما قد يبوح به
غبش الذاكرة
هل ترى كان كل الجحود الذي

طال قاع الرحيل

دعا جزراً للتلاقي

وأنشأ في البحر يابسة لاحتشاد الطيور

نافلة لاحتراق الفصول؟

تشهد السطور الأولى من هذه الاستهلالة صراعًا مريرًا بين برودة الرماد وبين بقايا الوهج المحتجب تحت أستاره الساكنة، ولذلك يلمح مخيال الصورة البيانية تصادم الألوان وتداخلها، لاسيما أن هذا الرماد المشار إليه في السطر الأول مازال يحمل سخونة الجمر ولونه المشتق من الورود (المشبه به) التي شكلت طرف تشبيه بليغ، وكان الرماد الطرف الآخر (المشبه) والجامع بينهما لحظة التوقد الفريدة وتاريخها المخبوء تحت الرماد، ولا تسجل اللوحة تفاصيل يأس قاتم، بل إنها تعكس براعم أمل يقبع في مهجة غيث يرهص بميلاد فجر جديد واعد، وكأني باللوحة الشعرية، بعد أن منحها الفعل (سقيت) فضاءات متنامية – تواشج بين التوهج والرماد – تضيق ذرعًا بأكداس الرماد فتلجأ إلى إزاحتها (كنست) وتفتيتها (ذريت)، زد على ذلك أن الفعل الأخير يخزن في ذاكرته أجواء عاصفة تطيح بسجف الرماد المجدبة ويتداعى الغيث بلوازمه (الرعود، البروق) إلى متخيل النص بيد أن المرجعية المنبثقة من (أسمال) و(مطفئات) تفلح في أن تزيح هذين الرمزين المكتنزين بالعطاء باتجاه مدلولات مغايرة تماماً نحدسها من خلال حوار الشاعر (هنيئًا)، الذي ينضوي تحت خيمة استعارة تهكمية[6] تجمع بين التهنئة (اللفظ المستعار) التي تومئ إلى الظفر والارتواء، وبين روح الأسى والفقد وأقصى الخيبة، التي يعكسها البرق الخلب وقد فقد وميضه الباهر وانطفأ أمام جيوش الرماد وهي تحمل ذكرى التوهج وتكاد تخلو منه.

ولا تكتفي الصورة الاستعارية التهكمية عند هذا الحد، بل تتوغل في

الجرح الناغر، وتبارك الخيبة، وترحل في تفاصيل المرارة، حين تشير إلى ضياع الجهد واضمحلاله واختفائه تحت أكداس الرمال هذه المرة، وهي رمال عطشى لا سبيل إلى ارتوائها، وبدلاً من أن ترتوي فإنها تخنق عطاء الغيث وتغيب دلالاته تحت ركامها الذي لا حدود له.

ويستدعي المخيال الكنائي الريح لتحفز مرجعية القارئ صوب عطر لا يفضي إلى البهجة، بل إلى روح الشماتة، وكأن هذه الريح العاتية تفوح عطر منشم المؤذن بالخراب والهلاك، ولا ريب أن حركة ريح التشفي تكشف عن بقايا الجمر وتبث الروح فيها، فإذا بها تثير هذه الرغبة الجامحة في حشد الفراش كي ينتحر تحت وطأة الشوق العارم إلى الضوء إيماء إلى القسوة والتوق إلى ترميد رهافة الحياة.

وإذا كانت اللوحة الشعرية قد بدأت بالحروق التي يختلط فيها لون الرماد الرمز للسكون بلون الورود الحمراء المفصحة عن نضارة الحياة، فإن هذا اللون يطبع المقطع الشعري برمته، إذ يغالب وميض الجمر المختنق تحت وطأة الرماد الثقيل وتختم اللوحة الشعرية بتجدد الاحتراق، وهو احتراق يحيل لوحة الفصول ذات الألوان المتنوعة إلى لون اللهيب الذي يبتلع في أعماقه كل الألوان ولا يتبقى بعد ذلك إلا زمن بليد ملبد بالرماد والعتمة.

ولا يثير النهر في (أنا) الشاعر غير تداعيات تستحضرها الذاكرة، فصورته المنعكسة على وجه الماء بدلالة الفعل المستعار (تراءى) لا تثير فيه إحساسات الغبطة، إذ يقول:

لماذا على النهر دوماً تراءى

فتى من رخام؟

....

ليس لي فوق هذا اليباس
الذي علمتني يداه
سوى قطرة من جبين تقصد نارًا
وأذكى له النار لفح السموم
ليس لي عند هذا الحصى
غير لون النجيع
وما خلفته الدهور على صخرة قابعة
ليس لي عند تلك الفتاة التي
أحرقت خدرها أمتعة
....
ليس لي عندها
سوى قمر آفل
وأشتات ذكرى تئوب وتخبو
وما من يد تسند اللحظة الفاجعة

وإذا كان نرسيس قد تهجد في محراب (أناه) المنعكسة على مرايا الماء، فإن الشاعر الذي استحضر هذه الصورة الأسطورية لم تتقد في ذاكرته الاستجابة ذاتها، وإنما خطف فحوى الأسطورة باتجاه يخدم التنامي الدلالي للنص. ويفضح التساؤل (لماذا) مدلولات رمزية تنطلق باتجاهات متعددة، وليس أدل على ذلك من (تمثال الرخام) الذي سلب (الفتى) (المشبه) عنفوان الحياة، وأرهص بعنقود التداعيات التي تسوغ هذا التحجر الميدوزي وقد فجرته إيقاعية التكرار (ليس لي.. سوى) (ليس لي.. غير)، (ليس لي.. . غير)، (ليس لي...

سوى). فاليباس وما يحمله من ذاكرة حافلة بالجدب والنضوب يقود مخيال الاستعارة المكنية إلى حركة عنيفة باتجاه (أنا) الشاعر، ليصرح علناً (علمتني يداه) كناية عن الآثار التي خلفها ذلك اليباس (المستعار له) على جدار الروح وانعكس تلقائيًا على ملامح الوجه، ولكن النص لا يتوقف عند هذا الحد بل ينعطف انعطافة جديدة من خلال الأداة (سوى)، إذ يتشكل حضور للنار مرة أخرى، وبشكل صريح، في هذا المشهد الشعري يكسر توقع القارئ، فذلك الجبين الذي غضنته أجواء العطش والظما لا يتفصد (عرقاً)، بل (نارًا)، لتشتعل كينونة الشاعر المرموز لها بـ (الجبين) ولينزاح (العرق) المغيب بدلالته المرهصة بالإثمار إلى جذوة نار منبثة بالعطب.

ويواصل مخيال الكناية تلوين اللوحة الشعرية بالألوان الملتهبة، إذ تحضر الريح مرة أخرى ولكنها ليست (ريح التشفي) هذه المرة، بل إنها ريح الهجير (السموم) التي لا تمنح الكون إلا اليباس والانكسار، ويأتي الفعل المستعار (أذكى) فيعزز دلالات الاتقاد والتوهج.

ويشكل (ليس لي عند هذا الحصى غير لون النجيع...) بؤرة إيقاعية أخرى تفضي إلى أمكنة مفتوحة مخيفة يقيدها متخيل الشاعر بلون النجيع وما يحمله من دلالات الوحشية وقد تآزرت إيحاءات (الحصى المصطبغ بلون الدم) و(الصخرة القابعة) في أن تؤثث لطبيعة ذلك المكان الملبد بالفجيعة (السيزيفية) وتضيء الاستعارة التجسيمية في (خلفته الدهور) الفضاء الزماني الممتد الذي استوعب هذه المأساة عبر أجيال متعاقبة.

ولا تحضر الفتاة في (ليس لي عند تلك الفتاة...) بوصفها كينونة أنثوية محصنة بدلالة (خدرها) بل يلفعها الرمز بهالته المشعة بكل الاتجاهات، ويعزز هذه الرؤية الفعل (احرقت) الذي ينم عن حركة واعية مدمرة باتجاه الأمكنة الأثيرة عند الشاعر ويفضح احتراق الأمتعة[5] افتقاد الشاعر لسبل التواصل مع

الحياة والاستمرار فيها. وهو توهج يمهد لخاتمة المشهد إذ لا يحترق الراهن المعاش والآتي حسب، وإنما ينداح هذا الإحساس باتجاه الماضي المرموز له بـ (الذكرى) التي تراءت أمام ناظريه نار (تنوب وتخبو). ويعود اللون الأبيض بدلالته المقترنة بالسكونية إلى الحضور في خاتمة هذا المقطع الشعري الذي استهل ببياض الرخام (فتى من رخام) وعاد في خاتمته إلى بياض (القمر الآفل) المنبئ عن الوحشة والغياب.

ويشهد النص تمظهراً لتقنية الارتجاع الفني (Flash-Back)[6] توقاً إلى إسقاط الماضي كرؤية وتجربة على التوهج وكيانه الرمزي، إذ نقرأ:

كان لي

عند شط البحيرة

نافذة في البلاد البعيدة

كان طيور البحيرة عند اشتفاف الغسق

لم تناد ولم ترتجف

....

وإن الذي أوقد الشمع

في حضرة (اللوتس) الخاشعة

أحرق الأمنيات

ومات له عند باب السماء ابتهال

وتشكل النافذة عتبة عبور زمانية ومكانية في آن، فأما الزمانية فإنها تنتقل بذاكرة الشاعر من اللحظة الحاضرة إلى الماضي. في حين تجتاز العتبة المكانية بـ (أنا) الشاعر حدود الأمكنة الموصدة المعادية، وباتجاه رحاب محببة أغدق عليها اللفظ (بعيدة) دلالات الانفلات والغياب.

وينم الفعل (كان) عن بعدين أولهما دلالي يكثف اللحظة الفارطة والآخر إيقاعي (تشكل من التجانس الصوتي مع كأن) لينتقل بمتخيل القارئ إلى تلمس تفاصيل تلك الأمكنة الحافلة ضفافها بحركة الطيور التي أفلح مخيال النص في أن يسقط ما بداخل (أنا) الشاعر على صداحها وخفق جناحها، وتحضر الأفعال المستعارة المتصدرة بأداة النفي والجزم والقلب (لم تناد، لم ترتجف) لتسلب هذه الطيور الضاجة بالحياة كل دلالات العنفوان وسربلة أمكنتها بالسكونية.

ومادام متخيل الشاعر في محراب الماضي، فإنه وبوعي منه يعود إلى كل الصور الجميلة ليقلبها دلالياً فتتشح بظلال قاتمة، ومن هنا تستدعي ذاكرة القصيدة الأمكنة المسكونة بالطمأنينة فتحضر أجواء التضرع بالشموع المضيئة وزهور (اللوتس) الفضة، ولكن (أنا) النص الملبدة بغيوم الفجيعة قد أسقطت مرة أخرى انكسارها على تلك الأجواء، فلا تكون تلك الشموع إلا محرقة للأمنيات ولم تعد زهرة اللوتس إلا صدى لذلك الانطفاء.

يتأسس من فعل النظر تفاعل وجداني ولوعة مكررة تومئ إلى كون ناري يمور بحركة مستمرة باتجاه الرماد أو التوهج أو الانبعاث يسلسله صوت الشاعر وهو يختم قصيدته:

كما عودتني النيازك عند التشظي

دعوت الحمام إلى وصلة من هديل

هجعت وما من هديل

يلملم ما قد سفحت

ويجمع ما باعدته الشتات

وراحت به الطير تلعب عبر الجهات

هجعت وحيدًا

إلى شجر في الضحى

توالد وامتد غاباً وأفضى

إلى سدرة في بهاء اليقين

ثمة حركة دلالية تؤشر ميلاداً من وعي حاد باحتراق كل شيء خارج الذات وقد كرست إيقاعية الوحشة والانغلاق (هجعت وما من هديل) و(هجعت وحيدًا) – كما كثفت الأسطر الرابع والخامس والسادس هذه الدلالة – وأمام هذا الترميد لا تتهشم (الأنا) بل تتولد من شراسة فعل (التشظي)، وما يرشح عنه من تمزيق عاطفي كينونة جديدة تتجوهر في فضاء بديل نوراني، هو فضاء يشكل طرفاً مضاداً للفضاء الذي تشظى نتفاً ورماداً وهو ملاذ جديد تهبه (سدرة بهاء اليقين) مرجعيتها الحافلة باستحضار أمكنة وأزمنة عامرة بالنور والنشوة والانعتاق، زد على ذلك أن هذه الشجرة قد أغدقت على مفاصل اللوحة البيانية توهجاً سرمديًا يتجه بـ (أنا) الشاعر ومتخيل القارئ صوب أجواء روحانية سامية بعيداً عن إسار الأمكنة المتشظية وفضاءاتها الملبدة بالحريق.

تؤشر قصيدة (القطا وبركان الرصاص)[7] – بطابعها القصصي – استلالاً للقطا من متوالية وقائعها وفضاءاتها الموروثة والارتقاء بها إلى الرمز الحكائي المتنصل عن هويته المرجعية، إذ يقول الشاعر واصفاً ذلك الحضور المباغت:

أسرجت خيلها عند بابي

وقالت لطير الحمام الذي يقتفي إثرها:

سنقطف زهو الضحى

ونشرب تفاحة وهبت نفسها للرحيل

إلى أن تبين معالم هذا الطريق

وكان الزمان خريفًا... شتاء
وفلذة جرم وضيء مكان اللقاء
تبسم بابي، ونسم عطرًا، ومدت إلى
حضن كفي كفًا دفيئًا
فاطبقت كلتا يدي وكان البريق
حضوراً تلبس كل زوايا المكان
وراحت تحدث، تنشد، راحت تغني
وكنت على وتر شد بيني وبين سماها.
أناغم عزفًا وأدعو الرفيق الحمام
إلى ما تألق ناض وأقصى
إلى شفق في البعيد

إن القطا – بوصفها ملفوظًا إنزياحيًا يستحضر شبكة من العلاقات التي تضرب في أعماق الذاكرة العربية[8] – تبدو غائمة الأبعاد مسكونة بالرمز الذي يضيء بنية النص وقد جاء على هيئة بؤر للتوهج يكثفها متخيل الصور البيانية ويستدعيها منذ العنوان الذي يقيد هذه القطا بأمكنة متقدة يتحرك لهيبها في كل اتجاه ومن أبعد نقطة في الأفق إلى أوسع نقطة على الأرض تتشكل صورة تشبيهية طريفة تؤشر انصهارًا دلاليًا بين لفظة البركان (المشبه به) وذاكرتها المفتوحة على كل الاتجاهات، وبين لفظة رصاص (المشبه) المفصحة عن اتقاد الخطر المحدق بتلك القطا منذ البدء. فالطبيعة الملتهبة العمياء المرموز لها بـ(البركان)، والحضارة المدمرة عن وعي المرموز لها بـ (الرصاص)، تتماهيان من أجل تكثيف أجواء الهلع التي تستوعب الأفق وتنزاح لتكسو الأرض حممأ تأخذ من الرصاص دقة التسديد والإصابة.

ولأن هذه القطا متشحة بالرمز فإنها ستكون سقفًا لفظيًا يتحمل انزياحات متعددة، إذ تتجلى أنثى ولكنها لا تفارق سجايا القطا ورحلتها الليلة صوب موارد الماء[9] بيد أن متخيل النص يستثمر فكرة هذه الحكاية في اتجاه آخر يخرق نسقيتها ويكسر توقع القارئ إذ تحط رحالها على عتبة عالم الشاعر (الموصد) المكنى عنه بـ (بابي)، ويمعن مخيال الاستعارة المكنية في منح تلك القطا (المستعار له) أبعادًا جديدة بدءًا بالفعل المستعار (أسرجت)، الذي يفضح تورية، يحيل معناها الداني إلى أجواء التأهل والرحيل، يؤشر معناها القاصي الاتقاد في عتمة الليل[10] وهو معنى نقتنصه من الكناية التي تضمنها قولها: (إلى أن تبين معالم هذا الطريق)، لتتشكل بؤرة لونية معتمة تظلل المكان المفتوح المخيف (الطريق) بيد أن (زهو الضحى) يشكل امتزازًا دلاليًا في اللوحة، فربما يؤشر حضوره تصادمًا بين هذا الزمن النفسي المتقد عنفوانًا وبين الزمن التقويمي المعتم الذي يلفع النص بوشاحه البارد، وربما يقود متخيل القارئ إلى أن (زهو الضحى) زمن تقويمي تغيب أضواؤه عنوة عتمة تلك الأجواء الملفعة بالرعب والهلاك.

وينتقل (الشاعر/ السارد) – في السطرين السادس والسابع – من العتمة التي تلفع المكان المغلق (بابي) والمفتوح (الطريق) وهما يؤشران حالة الانفصال الروحي بين (أنا) الشاعر و(أنا) (المخاطبة/ الرمز)، إلى اللقاء الذي يقلب هذه المعادلة نحو أمكنة جديدة تتسم بخصوصية مستقاة من طبيعة الضوء الساطع في (الجرم الوضيء)، فضلاً عن الحميمية المستنبطة من القرينة الاستعارية (فلذة) المفصحة عن عمق الصلة بين (أنا) الشاعر والمخاطبة من جانب، ومن الجانب الآخر بينهما كليهما وبين ذلك المكان النفسي الذي يظلله زمان يكرس أجواء الأفول (الخريف) والاغتراب (الشتاء)، فهما وقتان تتعرى فيهما الأشجار عن أوراقها، لتلفعها الزوايع الباردة، فتغدو هياكل خشبية خاوية لأشجار كانت ذات عبق وصداح وخضرة، نضارة تومئ ضمناً إلى رحلة خبت وانطفأت.

ولم يفضح حوار القطاة مع الحمام – الذي شكل تكثيفًا للأجواء الأسطورية – خوفها حسب وإنما أومأ إلى رغبتها في الإكمال بحضور الآخر. ويعزز ذلك الشوق حركة اليد (مدت كفاً دفيناً) وإيقاعية الصوت التصاعدية (تحدث ← تنشد ← تغني)، وتحدث الصورتان الاستعاريتان (تبسم بابي، ونسم عطرًا) إيقاعية دلالية مستقاة من التجانس الصوتي (نسم/ بسم) تؤشر حركة انفتاح عالم الشاعر الموصد (بابي) باتجاه تلك – (الأنثى – القطاة – الرمز). وتؤكد الصورة الكنائية المرتكزة إلى مهاد لمسي مألوف (أطبقت كلتا يدي) أجواء النشوة، وتصعد الصورة التشبيهية التمثيلية من (وكان البريق حضورًا تلبس كل زوايا المكان) كثافة الغبطة المرموز لها بالبريق (المشبه به) وهو لا يغمر الروح حسب، بل يمنحه الانزياح الاستعاري قدرة النفاذ إلى عالم الشاعر وأمكنته الأثيرة بقرينة الفعل المستعار (تلبس) المؤكد لفضاءات لمسية تحيل إلى الإحاطة والاشتمال إلا أن هاتين الصورتين البيانيتين في جوهرهما تنطويان على عودة تلك القطاة إلى رحاب الرمز، إذ تنزع عنها كينونتها المألوفة لتنفلت من إسار الجسد، وقد أكد هذا الانفلات الصورة الكنائية (وكنت على وتر شد بيني وبين سماها أناغم عزفاً) إذ يفصح (الوتر) اتساع الفاصل المكاني بينهما (الشاعر في أرضه/ هي في سماها) كما أشارت الصلة الأثيرية بينهما، وقد منحها (أناغم عزفاً) طابعاً موقعًا يتسق وغبطة الشاعر بهذا الحضور المباغت، ويفلح السطر الأخير في أن يكون مفتاحًا دلاليًا يحيل إلى بنية النص الغاطس لما يحمله الشفق – هذا الزمن المرهص بالأفول – بين طياته من ألوان هي مزيج من رماد الحريق ولهيبه.

ويتمظهر التماهي بين (أنا) الشاعر و(أنا) (المخاطبة/ الرمز) في المقطع التالي، إذ يرد – وعبر وعي (الشاعر/ السارد) الذي يستثمر إيقاعية الارتجاع الفني (Flash-Back) – في قوله:

تذكرت من جاء بالأمس عندي

وجالس روحي، وطارح قلبي الترانيم
داخل مني العروق
تملكني شجراً مستهام
وغافلني في سجود صلاتي
وباع جنون الرياح وحمض المطر
براعم وادي الزهر
تأملت كيف الأيائل تنجو؟ وكيف القطا
يحط ويطير ويدري بأن الفخاخ
وأن الرصاص له في الطريق؟!

تؤكد الأفعال (جاء، جالس، طارح، داخل، تملكني، غافلني) حركة المخاطبة باتجاه عالم الشاعر واقتحامها فضاءاته بيد أنه حضور أفلح في أن يتسلل إلى تفاصيل كيانه وبدا جزءًا لا يتجزأ منه فهي قرينة (الروح) و(القلب) و(ترانيمه) الحالمات. وهي نسج الحياة (العروق)، بل إنها لحظات التوهج الوجداني في محراب التعبد والتهجد المرموز له بـ (صلاتي).

وينسج متخيل النص مفارقة طريفة بين (نجاة الأيائل/ هلاك القطا) تحمل في طياتها أبعادًا واضحة الدلالة ويكون السطر الأخير لائحة تشير إلى بنية التوهج، حيث يؤدي الطريق المعبأ بلظى الرصاص وظيفة فنية، إذ تظلل رائحته وصوته المروع ودخانه أفق هذه القطا العاشقة لفضاءات الحرية والانطلاق.

وتعود (المخاطبة/ الرمز) في المقطع التالي إلى إهابها الأنثوي فيخاطبها الشاعر، وبأسلوب الحوار الخارجي (Dialogue)[11]:

وها أنت عند الينابيع في بؤرة

من عطايا الشموس، فإما انتقلنا

وصلنا حدود التماهي

وإما انتهيا وقود حريق

إن المكان الذي يشهد لقاءهما يزخر بالحياة المرموز لها بـ (الينابيع/ الشموس) بيد أن لفظة (بؤرة) تفلح في أن تكون شذرة فنية تعطف أفق النص باتجاه توهج خاص يمنح معمار اللوحة سمات جديدة تتضح عبر إعلان الشاعر عن رغبته في أن تتوغل هذه (المخاطبة) – التي تتماهى مع معاني متعددة، منها المعرفة المطلقة أو الومضة الإبداعية أو المكان المحبب أو... – إلى مسارب الروح وفي إطار تضاد يجلبه (الائتلاق/ وقود الحريق) و(وصلنا/ انتهينا) وهو اصطراع يرقب الشاعر احتدامه بحيطة وحذر ويخفت صوت الشاعر ليحتدم حوار ذاتي في داخله، يعبر عنه قوله:

ما الذي قد يضير الشهاب

على قمم الاحتراق

إذا ما أنار الطريق

وأبهج في ... الظلام اتساع الرؤى؟

فالشهاب ملفوظ يشع في أكثر من اتجاه، إذ يقتنص الشاعر منه ذلك الإيحاء المقترن بسرعة ظهوره وسرعة اختفائه، وبوميضه السحري الذي يشق حجب الظلام، بيد أن متخيل الصورة الكنائية لم يتوقف عند حدود الاقتناص الدلالي للشهاب، بل شاء أن يدخله في سياق انزياحي يجلّي طبيعة الأمكنة والأزمنة المتصادمة دلالياً (قمم الاحتراق/ ... الظلام) ويعكس هذا الحوار الذاتي اغتراب الشاعر إزاء هذا التصادم الدلالي بين جُبلّة الشهاب المتوهجة خارج النص، وسجيته غير القادرة على العطاء داخل النص، وهذا التضاد يحيل إلى بنية (المسكوت عنه)، إذ يفضح طبيعة ذلك الشهاب الخاصة، التي تغادر

فضاءاتها التقليدية ليلبسها السياق دلالات جديدة. وربما ألمح تساؤل الشاعر الذي يحمل بين طياته المرارة والأسى إلى افتقاد ذلك الشهاب المكنى به عن (المخاطبة الرمز) القدرة على العطاء، لذلك شاء أن يتوهج ويخبو وحيدًا منسيًا، وربما أومأ هذا التساؤل إلى عبثية الإدلاج في تلك الأمكنة المطفأة الشهب.

وينعكس الإحساس بالمعاناة والمكابدة على نبرات الشاعر فتغدو تارة وجيبًا خافتًا (Monolgue)[12] وأخرى بوحاً نازفاً (Duologue) بل إنهما يتماهيان حتى ليصعب الفصل بينهما، حين يقول:

تأملت عينين وسع المدى

وأطرقت، خارج همي، أعطي المهاة

طريقاً في مأمن في خبايا الفؤاد

وأهمس للرمل ألا يبوح بخطو السراة

وألا تبوح الندوب

وألا تباغتني الوحشة الرابضة

بما لا أحب، فأحسست أني

لفرط الذي شع بالقلب عندي أذوب

إن قارئ هذا المشهد الشعري يحدس إن ثمة تكثيفًا واعيًا للتوهج يتحقق في خاتمته توقًا من المتخيل الاستعاري في أن يستبطن (أنا) الشاعر، ويرصد تحولاتها إزاء ذلك الحضور المباغت لـ (المخاطبة/ الرمز)، ويفضح الفعل المستعار (شع) بأبعاده الضوئية تحولاً في ماهية القلب (المستعار له) إذ يتجلى (جذوة) عنفوان ورجاء، كما يفلح الفعل المستعار (أذوب) في أن يطلق (أنا) الشاعر من قيود الجسد ليتوحد بكينونته المرهفة مع تلك الإحساسات العارمة التي ولدها احتفاؤها المشهود بذلك الحدث.

ويحرك صوت القطاة المنكسر القوافل الدلالية باتجاه جديد يؤشر خرقًا واعيًا لنسق الحكاية المفصحة عن ارتباطها الروحي بالمكان[13]:

قالت: الأرض شاسعة

وازدحام الوجوه عظيم

أكاد لا أستبين معالم وجه

وحتى الطريق إلى ما قصدت بعيد

ضللت، وها إني الآن في قبضة الوقت

رهن الذي، صدفة، في الطريق التقاني

أكابد حتى تراني البروق

إن نبراتها الخائفة تكشف هذا الخرق المستقى من الفعل المستعار (ضللت) الذي يفصح بؤرة دلالية تتضاد وإيقاعية الأمل المهيمنة على مستهل القصيدة (إلى أن تبين معالم هذا الطريق) إذ يتولد منهما فيض من المتصادمات منها (الاندفاع [هذا الطريق])/ (النكوص [الطريق بعيد]) و(أمل متسع [إلى أن تبين]/ (يأس مطبق [ضللت]) وبحضور اللفظ (رهن) يصل الصراع في داخل هذه (الأنا) المتكلمة ذروته، إذ يفصح عن تحول في كينونتها المولعة بالحرية ورضوخها الممض لقيد تخبطها وانكسارها، ويبلور لفظ (صدفة) بلورة فنية تكنى عن قدرية ذلك اللقاء.

وتفلح بنية الخطاب التركيبية (أكابد حتى تراني البروق) في أن تستدعي أجواء حكاية خرافية عربية ترتكز إلى البروق بوصفها حدثًا أساسيًا يؤشر زمن الغياب والفقد[14]، ولكن المفارقة تكمن في قدرة النص على أن يلبس هذه الحكاية إهابًا آخر يستلهم منها أجواء جديدة تنبثق عنها ولكنها تولد دلالات

مغايرة عن الأصل، إذ إن تلك (الأنثى/ الرمز) تعي محنتها واغترابها عن الآخر حين تعلن صراحة (ازدحام الوجوه عظيم، أكاد لا أستبين معالم وجه).

وتوقد استجابة الشاعر لتلك المكابدات افقاً جديداً يعلن الرغبة في أن تجتاز تلك المعشوقة واقعها المسكون بالهلاك والترقب إذ نصغي إلى صوته:

قلت: يا فتنة الصحو

إن البراكين خامدة بعض حين

فيبدو السكون رخيا

يخاتل من بالجوار

إلى أن تمور وتطفو الحمم

فاضبطي الوقت، إن السماء تغير

في كل يوم مسار البروج

لقد استطاعت الصورة الكنائية التي انتظمت هذا المقتطف الشعري أن تكون بوابة يجتاز من خلاله متخيل القارئ اللحظة الراهنة وصولاً إلى الزمن الآتي المقرون بالخراب والعطب. وقد كشفت صيغة الجمع (براكين)، و(حمم) عدائية المكان كما أوحى الفعل المستعار (يخاتل) بأجواء التربص المقرونة بالحركة المباغتة للإنقضاض[15] واغدق الفعلان (تمور، تطفو) لمسات لونية قانية يتحرك وهجها باتجاه الأفق ليحيل زرقة السماء دخانًا وينداح ليلون مهاد اللوحة. ولأن الزمن هو الهاجس الذي يلح على متخيل القصيدة، فإن قوله: (اضبطي الوقت إن السماء تغير في كل يوم مسار البروج) يعيد إلى ذهن القارئ الأجواء السحرية التي تقرن مصير الإنسان بحركة النجوم (البروج) ومساراتها، توقاً من النص في بعث تصعيد دلالي، يجلي الفضاءات العدائية التي كانت تلف تلك (الأنثى/ الرمز).

وفي قصيدة (عند المفترق)[16] يتبلور نسق التوهج من (مصابيح انتشاء) و(فوانيس) و(أقمار لهب) و(بحار مشتعلة الأعماق) و(لظى مستعر)، وكما باح به صوت الشاعر:

كانت الأيام أشهى
من رحيق الزهر... أصفى وألذ
كانت الدنيا خيولاً مسرجات للتمني
وميادين طراد وأراجيح لعب
ونبيذ الوقت حضنًا للتشهي
ومصابيح انتشاء، وخصورًا لأزاهير
استفاقت في مساء جنّ من فرط الطرب
كان خفق القلب نهرًا
ومصبّ الدفقة النشوة بحارًا اشتعلت
أعماقها
كل الفوانيس وأقواس قزح
يا سماء الوله الأول في الأعماق ما شئت
أكاليل من المرجان والوجد وأقمار لهب
كانت الدنيا تؤاتي كيف ما كنّا نشاء
شجرًا كان
وكنا في عروق الشجر الطالع ماء
آه، يا غصة يوم جرعتنا مرها

يالدمع كابر العين فلم تدمع به

ما حسبنا مطر العمر سياتينا بكاء

والفراشات التي رفت رفيف العاشق

المبهور بالنور تلظاها السّعر

وغدا لون تجليها نشيجاً صامتًا

بين زجاج وإبر

يتشكل من حاسة الذوق المستنبطة من (رحيق، أشهى، ألذ)، و(نبيذ الوقت) هالة دلالية تؤطر اللوحة التشبيهية المتشكلة من تشبيهين، أحدهما: تشبيه حضرت أركانه الأربعة من: وجه شبه (أشهى، أصفى، ألذ) وطرفي التشبيه المشبه (الأيام) والمشبه به (رحيق الزهر) والأداة (كانت) التي تفضح لحظة التماهي بين المشبه والمشبه به وهي لحظة استوعبها الزمن الماضي وقيدها بقيوده، الآخر: فهو تشبيه جمع انبثق من (كانت الدنيا خيولاً مسرجات للتمني وميادين طراد وأراجيح لعب) كشفت التشبيهات البليغة الثلاثة التي شكلت قوام هذا النمط من التشبيه عن أبعاد زمنية متفاوتة تتأرجح بين عنفوان الشباب وبراءة الطفولة تعكسها حركة عنيفة – متأتية من (الخيول المسرجة) و(ميادين الطراد) – مترعة بالظفر والزهو تتجه صوب الحركة الشفيفة الموصولة بضجيج الطفولة ولهوها ويكون (نبيذ الوقت) بنية تشبيهية صغيرة في لوحة شعرية منحها متخيل تشبيه الجمع سجية التنوع الدلالي إذ تتمحور حولها ثلاث صور تشبيهية ترفدها بعطاءات متباينة فيحضر (حضن التشهي) و(خصور لأزاهير استفاقت في مساء جن من فرط الطرب)، عن تحول في كينونة المساء (المستعار له) الساكنة المعتمة صوب الأصداء الموقعة المنغمرة بالضياء والشذا، وقد كشف الفعل المستعار (استفاقت) عن الدهشة والمباغتة، ويؤشر هذا التحول المشبه به

الثالث (مصابيح انتشاء)، إذ تهب المصابيح اللوحة وقدها وقدرتها على تهميش سلطة الليل الموحشة.

وتتبلور من (كان خفق القلب نهراً ومصب الدفقة النشوى بحارًا أشعلت أعماقها/ كل الفوانيس وأقواس وقزح) صورة تشبيه ملفوف – لصيرورة خفق القلب (المشبه) نهراً (المشبه به) وتجلى (مصب الدفقة النشوى) (المشبه) (بحارًا) (المشبه به) – ينغمر جناحاه في خضم مائي يتسرب إلى مفاصل اللوحة ليلبور تضاداً دلالياً مع بنية التوهج – محور الدراسة – فالنهر (المشبه) يمنح خفقة القلب (المشبه به) سجية الحركة الدائبة المتجددة وديمومة التوهج العاطفي، ويتكثف حضور الماء في غضون الصورة التشبيهية التمثيلية اللاحقة فمنذ المشبه نحدس اصطراعًا بين الملفوظ المائي (مصب) وهاجس التوهج المكنون في (الدفقة النشوى) يتواشجان في إطار حركة اتساقية باتجاه التماهي مع المشبه به، الذي ارتكز إلى موجة عارمة من التصادم بين (البحار) وحركة الاتقاد المستقاة من (أشعلت أعماقها كل الفوانيس وأقواس قزح)، وهي حركة تؤشر هيمنة (الليل/ النهار) بوصفهما فضاءين متعاقبين يستقيان (من الفوانيس) التي تستدعي أجواء ليلية مضمخة بعبق التراث ومن (أقواس قزح) المفصحة عن تواشج وهج الشمس بانثيالات المطر. وتفلح صيغ الجمع (بحار) و(فوانيس) و(أقواس قزح) و(أعماق) في أن تصوغ عالماً شاسعاً منحه الفعل المستعار (أشعلت) فضاءً متوهجًا غيب ذاكرة الألفاظ وقادها باتجاه ضفاف جديدة متقدة.

ولأن هذا التوهج مقيد بأجواء الماضي فإن (الوله الأول) وما يحمله من إحساسه الدهشة والجدة هو الذي يستحضره متخيل الاستعارة التشخيصية المترع بالاحتفاء والإشادة المستنبطة من (أكاليل المرجان) و(أكاليل الوجد) وهما يكنيان عن الشوق إلى استدعاء ترانيم الغوص والعودة إلى رحاب البحر، وقد كرس (أكاليل من أقمار لهب) التوق إلى هتك سجايا الليل، والاجتياز به صوب نهار جديد. ويتنامى الوهج الروحي – المتسلل من اللحظة الفارطة – حتى يصل

إلى ذروته حين يعلن صوت الشاعر (كانت الدنيا تؤاتي كيف ما كنا نشاء/ شجرًا كان/ وكنا في عروق الشجر الطالع ماء) مفصحاً عن هندسة بيانية تؤشر حضور تشبيه مقرون مركب يعقد مقارنة بين (الوله) (المشبه المعنوي) والشجر الطالع (المشبه به المحسوس) وبين (أنا) الشاعر المتحدثة بصوت الجماعة (المشبه) و(الماء في عروق الشجر) وتمور هذه اللوحة الشعرية بحيوية مستنبطة من حركة الحياة ودبيبها في خلايا الشجر المشرئب بأغصانه إلى الضوء والعنفوان.

وتلف نغمية تكرار (كانت، كان) و(كنّا، كنّا) ذاكرة النص، كما يبوح ضمير الجماعة (نا، نا) عن اندماج (أنا) الشاعر في (أنا) المخاطبة وهو اندماج غير متأت من الحاجة إلى الآخر، بل النشوة في حضوره والاستئناس به.

إلا أن هذا التوهج يصطدم بلفظة (أه) التي تشكل بلورة إيقاعية تنعطف بالنص باتجاه توهج آخر تشهده اللحظة الراهنة يفضي إلى رماد وسكون، حيث تتحول بنية الصورة البيانية – وبمكابدة جمالية – من تحفيز متخيل النص في استحضار الصور الزاخرة بالعنفوان من رحم الماضي وعقد مماثلة تشبيهية بينهما إلى الترميز الكنائي الذي يرتكز في تقنيته على منح متخيل القارئ سانحة الوصول إلى كينونة المكنى عنه الذي يتوق النص إلى إخفاء ملامحه مكابرة وأسى فهاهي (الفراشات التي رفّت رفيف العاشق المبهور بالنور/ تلظاها السعر/ وغدا لون تجليها نشيجاً صامتًا/ بين زجاج وإبر) لو تلبثنا عند هندسة توزيع الأسطر الشعرية لوجدنا أن السطر الأول استوعب لحظة النشوة وخفقة الوجد التي أبرزتها موسيقية (رفت) و(رفيف) في حين كشف السطر الثاني عن مكمن الهلاك (تحول النور إلى لهب) وفي إطار ثنائية ضدية شكلها (الشغف بالآخر حد الانبهار/ قسوة الآخر) وبذلك تتولد من هذه الثنائية (النور/ السعير) حركتان، متصالبتان، سريعتان، الأولى مغتبطة (مبهورة)، والأخرى مرتدة (تلظاها) ويأتي السطر الثالث كي يتقصى تفاصيل الاحتراق في إطار عودة

واعية إلى التشكيل التشبيهي، إذ لا يسهم حضور أداة التشبيه (غدا) في ترسيم الحدود الفاصلة بين المشبه (لون تجليها) والمشبه به (نشيجًا صامتًا) بل إلى بعث شذرة تراسلية تؤكد ذلك التحول المريع، زد على ذلك أنها تواشج بين (مكنون الأنا [التجلي، الصمت]) و(خارجها [النشيج، اللون])، ويفضح السطر الرابع (بين زجاج وإبر) طبيعة المكان المغلق الذي وجدت تلك (الأنا/ الفراشة) نفسها محشورة في وقده تكثيفًا لعدائية المكان وتوقه للافتراس، حيث أن ثمة حركة متأزرة تنطلق من (الإبر) الملتهبة و(الزجاج) المتوهج باتجاه (أنا) النص – التي شكلت الفراشة معادلاً موضوعيًا لها – تكريسًا لبلادة الأمكنة التي تشهد احتراق الألوان المرهفة الرامزة للحياة. وهو ما يسوغ استهلالة القصيدة بقول الشاعر:

سفر كان

وكنّا في ارتياد السفر الفاتن طيرًا

حدثت عنّا فصول الريح من عام لعام

حدثت عنا المسافات التي نجهلها

والفضاءات التي نهجرها

حدثت عنا بلاد من عقيق وزبرجد

تلك من خوص جريد النخل

أعطتنا ملاذًا

حدثت عنا بلاد

فتقاسمنا المحطات التي تؤوي

تبادلنا صباحات المرافئ

وعشقنا وهج الشمس وترديد نشيد

لرجال متعبين

وتضورنا من الشوق، شربناه نقيًا

إن هاجس الاغتراب هو السلطة المهيمنة على هذه الاستهلالة التي عكست حركة (الأنا) مرغمة باتجاه أمكنة غريبة متخذة من الطائر إهاباً تجسيمية، مكتنزاً بدلالات الحرية والانطلاق وقد كان السطر الأول أشبه ما يكون بقرار يعلنه النص منذ البدء (سفر كان) ثم يتكرر ملفوظ (السفر) مرة أخرى في السطر الثاني ليتلوها حركة باتجاه (المسافات التي نجهلها) ولكن ذاكرة النص في غمرة البحث عن (ملاذ) و(ماوى) تبقى متعلقة بأهداب الأمكنة التي يمدها (النخل) بظلاله، ويسترخي على وسائدها (البحر)، وهي أمكنة شاءت مخيلة الانزياح البياني أن تدرّج فيها الألق، فثمة ألق نادر يظلل تلك الأمكنة المدثرة بـ (العقيق والزبرجد) وقد أغدقا عليها ضمنًا دلالتيهما الجامدتين، لذلك سرعان ما يستدعي النص (جريد خوص النخل) معادلاً واضح الدلالة لتلك النفاسة الموات، وقد يحيل (ترديد نشيد لرجال متعبين) إلى أجواء الغوص الملتهبة بـ (وهج الشمس) وترداد (اليامال) المنبعث من عمق النفوس التواقة إلى مواصلة الجهد المثمر ويعكس السطر الأخير حيرة الشاعر إزاء هذا الولع بتلك الأمكنة فيتنامى الشوق فإذا به زاده وقوته الذي يتوغل إلى الأعماق فتشربه العروق.

تفصح قصيدة (عاديات الليل)(17)، منذ العنوان عن حركة متخيل الصورة البيانية باتجاه تغليف النص بالدجنة وإطفاء جذوة التوهج فيه، بيد أن النص ينحو منحى آخر، حين يقول الشاعر:

آه، ما أطول مسرانا

وما أقسى ظلاماً

تشرق الشمس، ولا يبرح دومًا

جاثماً، ملء السريرة

إنه الهم إذا طال، وهذي
عاديات الليل، والخيل المغيرة
أي نجم راعش مات
وكلنا نقبس النور شظايا
من ثوانيه الأخيرة؟!
أسرجي الخيل المعافاة، استنيري
قبس القلب، هلمي
نطرق الموصد، وجه الريح
يا ما أحوج الإنسان في العتم
لقنديل البصيرة

إن متأمل هذا المقتطف الشعري الذي شكل خاتمة قصيدة (عاديات الليل) يجد نفسه إزاء احتدام دلالي بين (العتمة والتوهج)، وما يتولد عنهما من إيحاءات، يبدأ منذ لفظة (آه) التي شكلت أفق انتظار تقليدي يفتح منذ البدء نافذة باتجاه (المسكوت عنه)، فثمة مرارة شرسة تتسلل إلى كيان المحكي الشعري تفضحها صيغتا التعجب (ما أقسى) (ما أطول)، وكما نلمسها في العتمة المستقاة من حركة التخبط والمكابدة (مسرانا) تحت أستار (الظلام) وحندسه، وتؤشر لفظة (دوماً) تشفيرًا انزياحيًا يؤكد حتمية انهزام الوهج (الشمس) إزاء استبداد الظلام الذي يأبى أن (يبرح مكانه).

ويكشف متخيل الاستعارة المكنية من خلال (ملء السريرة) و(الهم إذا طال) والقرينة الاستعارية (جاثمة طبيعة تلك الدجنة النفسية التي منحها اللفظ (ملء) دلالات الاشتمال الانغمار).

ويفضح السطر السادس تعالقًا إيقاعيًا تتواشج خيوطه الدلالية مع عنوان القصيدة ومفتاحها (عاديات الليل) يرفد بنية القصيدة ببعد (دينامي) يعكس صداماً محتدماً يتشكل من أجواء المعركة الكامنة في (عاديات الليل + الخيل المغيرة)، وهي حركة تستهدف بؤرة الضوء المرموز لها بـ (النجم) الذي يفتح بحضوره بصيص الأمل في الأفق المدلهم، كما أنها تفضح تأهب تلك الفلول وتربصها بـ (أنا) الشاعر، فثمة حركة التسلل المستقاة من القرينة الاستعارية (عاديات) وحركة أخرى مباغتة عنيفة (الخيل المغيرة) تروم هتك حجب الآخر، وتتماهى الحركتان في إطار السعي إلى الاستلاب والنفي.

ويعكس تساؤل الشاعر الملفع بالمرارة (أي نجم راعش مات وكنا نقبس النور شظايا من ثوانيه الأخيرة؟) لحظة الالتحام واختلاط الوجوه – إبان المعركة – كما أنه يؤشر تضادًا دلاليًا مع مستهل المشهد الشعري، إذ تتسلل حركة الضوء الشحيح (شظايا نجم) وهي تتجه من الخارج إلى داخل (الأنا) (نقبس النور) في حين تشهد استهلالة النص انفلاقًا واعيًا من الذات على نفسها وانتحار الضوء المتوهج (تشرق الشمس) عند أعتابها ويفلح هذا التضاد في أن يرهص بتحول سيحصل في كينونة تلك (الأنا) باتجاه النور والحياة.

ويمكن أن يستشف من نعت النجم بـ (الراعش) تورية تكمن في أن هذا الملفوظ يعكس بعدًا ضوئيًا، يستنتج من تناوب التألق والخفوت وتعاقبهما، وهو مدلول يتسق وأجواء التوهج المرموز لها بـ (نقبس، النور)، وأما البعد الآخر، فإنه يستوحى من السقف المعجمي لـ (راعش)، إذ يحيل إلى السعي صوب القتال، وهو ما يرشحه (مات، ثوانيه الأخيرة).

ويعكس السطر العاشر خاتمة الصراع، إذ يكشف حوار الشاعر المسموع (اسرجي الخيل المعافاة، استنيري قبس القلب هلمي) عن توق النص إلى ترميم الجراح بغية الانطلاق من جديد باتجاه النور والخلاص، وقد كشف

هذه الإيحاءات فعلا الأمر (اسرجي، استنيري)، واسم الفعل (هلمي) وهي علامات صوتية تستوعب بعدًا زمانيًا عريضًا ينطلق من الراهن المعاش باتجاه المستقبل فضلاً عن انها افعال تؤشر حركة دلالية متآلفة ومتخالفة ووفق التنضيد الانزياحي الآتي:

أسرجي ←—— حركة المخاطبة باتجاه الآخر

هلمي ←—— حركة المخاطبة باتجاه (أنا) الشاعر

استنيري ←—— حركة الوهج باتجاه (أنا) المخاطبة

تتواشج فضاءات هذه الأفعال مشكلة شبكة علاقات جديدة يمنحها الانزياح الاستعاري – صيرورة القلب (المستعار له) شعلة بدلالة اللفظ المستعار (قبس) – دلالات متوهجة يؤازرها المعنى القاصي للتورية المتشكلة من (أسرجي) وهي تؤشر توقًا إلى النور الرامز لاتضاح الرؤى والمفضي إلى توحد روحي يوضحه الضمير (نحن) المستتر في الفعل المضارع (نطرق) المكنى به عن حركة عنيفة من تلك الأناتين، باتجاهين: انصرف الأول إلى الرغبة في اقتحام الأكوان (الموصدة) والعبور إلى ضفافها بعيدًا عن أجواء الوحشة، وآثر الثاني السعي إلى تهميش الملامح العادية المرموز لها بـ (وجه الريح).

وتتبلور عضادة إيقاعية تؤشر تعالقًا تركيبيًا بين مفتتح النص وخاتمته (آه + صيغة التعجب [ما أطول]) في مقابل (يا + صيغة التعجب [ما أحوج]) إذ يغيب مسرى المكابدة ليحل محله (قنديل البصيرة) المفصح عن قدرة التوهج البصيري على أن يغدو ألقاً بصريًا يغمر الأمكنة المعتمة. كما يشي اللفظان (آه/ يا) عن تحول في رؤية النص من التفجع من الآخر والانغلاق على (الأنا) إلى الرغبة في محاورة الآخر والاستنجاد به.

وبذلك تتشكل خاتمة مفتوحة تتصادم في بنيتها الدلالية مع مستهل

المشهد الشعري الذي بدت فيه (أنا) الشاعر منغمرة بالعتمة على الرغم من وهج (الشمس) في حين شهدت الخاتمة انبثاقاً للنور من داخل تلك (الأنا) وإن انحسر الضوء وغاب.

في قصيدة (يلتقي الغرباء)[18] يحتضن التوهج أجواء قصصية تتعلق بأهداب المكان (الهادئ) الذي يشهد لقاء لغريبين، تحاصرهما الذكرى بوطأتها وثقلها، ويغمرها زمن معاد (بخيل)، بيد أنه يغادر سجيته كي يمنحهما سانحة اللقاء إذ يرد:

أرخى المكان هدوءه

واستوقف الزمن البخيل دقائقًا

من وقته كي يلتقي الغرباء

وأطل عند لقائنا شجر، تألق بالندى

وأطل طير أزرق

شالت وحطت ريشه الأنواء

أشعلت قنديل الحديث، تألقت

في الصمت روح شفها الإصغاء

عيناك أضفت للحديث مواجدًا

وتلونت بحضورك الأشياء

يظلل مخيال الكناية المشهد القصصي بألوان الخضرة المتوجة بأكاليل الندى تكثيفًا لاحتفاء الطبيعة (شجرًا وندى) بلحظة اللقاء الفريدة التي تختزل في ذاكرتها رحلة عمر كاملة ويشْخَص (الطير الأزرق) بوصفه رمزًا لونيًا من رموز التوهج إلا أنه ما يلبث أن ينعطف باتجاه الأفول بحضور السطر السادس (شالت

وحطت ريشه الأنواء) وقد كشف التصادم الدلالي (شالت/ حطت) عن عدائية الزمن المرموز لها بالنوء الشرس الذي أصاب جناح الطائر وآلة انطلاقته في سماء الألق الدائم، فغدت زرقته نتفًا لا حياة فيها. ويفلح هذا التحول في أن يوقف انثيالات إيقاعية الغطبة المتشكلة من تكرار (أطل، أطل) وربما بدا ذلك الطائر معادلاً موضوعيًا (لأنا) الشاعر الملتاعة بهجير الغياب والفقد، مثلما تجلت (هي) شجرًا مخضلاً وملاذاً يغدق فضاءات العطاء والأمان.

ويتقصى التشبيه البليغ تفاصيل ذلك اللقاء، فلا يكون الحوار المسموع (Dialogue) إلا (قنديل حديث) لقدرته على أن يحيل إلى عالم الذكرى العذبة، فإذا بها شاخصة ماثلة بكل تفاصيلها الجميلة، ويفصح تسلل ذلك الصوت (المشبه) شعاعاً متوهجاً إلى كيان (الأنا) المصغية عن كناية تستوعب في بنيتها الترسلية زمانين متصادمين، الأول: ماض مقترن بغياب اللون والصمت المطبق وحاضر مترع بالصوت المُوقع والألوان الباهرة.

ويعكس متخيل التشبيه البليغ تفاصيل ذلك اللقاء من خلال تناظر انزياحي بين التأثير المبهج لتلك النبرات الرخيمة (المشبه) وحركة الضوء في القنديل مفتتة للعتمة وقد فضح الفعل (أشعلت) التوق الواعي في التواصل مع الآخر، كما أنه أومأ ضمناً إلى استجابة الشاعر لذلك الشوق الذي لم يغيّب الشغف في إذكاء (وقد الذكرى)، إذ يقول:

يا وردة عبر الحديث تفتحت

ظماء، وظل البوح متصل الشذى

ماذا أقول؟؟ وبيننا

وقد من الوجد الذي لا ينطفي

من يا ترى يطفي شموع القلب حين

تضاء؟

هاك أشعلي كل الفؤاد، وقربي

يبست هنا كل البيوت

وأمعنت فينا جفاء لمسة بشرية سراء

تشفي غليل الروح في ازماتها

تحنو وتغدق فيضها

لتظل تحلم بالندى الرمضاء

كأننا في حضرة هذا المشهد إزاء بوح متصل يستبطن إحساسات الشاعر إزاء تلك الأنثى ويعزز هذا بؤر التوهج التي نضدها النص فظهرت صريحة طوراً من خلال (وقد من الوجد الذي لا ينطفئ) و(من يا ترى يطفي شموع القلب حين تضاء) و(هاك أشعلي كل الفؤاد)، ومتضمنة أخرى عبر (يا وردة عبر الحديث تفتحت) و(الرمضاء). كما يكشف أسلوب الاستفهام (ماذا اقول؟)، (من) عن حيرة الشاعر إزاء هذا الغياب الذي خلف جرحاً نازفًا، وربما اضاء ضمناً الطبيعة العدائية للفضاءات التي تلف تلك الأنثى، لاسيما أن تساؤله (من يا ترى...) يحمل في طياته استبعاداً جازماً للعودة إلى عتمة الانطفاء مرة أخرى، معززًا حالة الأمل التي يعيشها لحظة اللقاء، وحلمه بأن يسترجع لحظات سعادته، سعادة اللقاء، المحصن بوهج اشواق حقيقية يكرسها قلبان لا قلب واحد هو قلب الشاعر، الذي يدعو عليه (بالاشتعال) على يد من يحب، وهو اشتعال يفضي إلى توهج ورماد، ولا تنغلق القصيدة على هذه النهاية إذ تختم بشوق (الرمضاء)، قرينة الاشتعال والمكابدة، إلى أن يغمرها الحلم ولو بالندى الشحيح، كي يخف هذا الاحتراق الذي بدا قدرياً وطبع اللوحة الشعرية بطابعه.

يتمدد فضاء الفجيعة كي يستوعب أبعاد قصيدة (زهرة الندم)[19]،

مشكلاً مشهدًا ديناميًا يكشف عن آليات التحول في (أنا) النص صوب أكوان متخمة بالشتات إذ يرد:

فاجعة تلك الحكايات التي

فجأة تبدأ بانفلات ما نحسه من عاطفة

فاجعة نهاية انبهارنا

وعصفنا الجميل لحظة اندفاعنا

وفاجع فينا التلاشي، والوحول تحتوي

عزيز حلمنا، يغوص دونما قرار

دونما يد تمد، فاجع بنا الشعور

بالتبدد البطيء والضمور

ودمعك المسبق الذي يمهد الطريق

للحريق كي يطال كل شيء في هدوء

أشربه، ولا يبين في المكان حاضرًا

سوى رماد الأمكنة

يشكل تكرار (فاجعة، فاجعة، فاجع، فاجع) مرايا دلالية تعكس إيقاعية الأفول والاحتراق في خضم زمنين متلاطمين أحدهما ماض يتسلل من خارج النص وهو زمن يحفر مكانه على جدار الروح بحكاياه المورقة بندى الوجد والانبهار والاندفاع اللذيذ لكن هذه اللحظات مهزومة متقهقرة إزاء حاضر يجثم بقتامة على أفق المحكي الشعري.

ويتنامى البناء المعماري للنص حتى يصل ذروته بحضور الانزياح الاستعاري – الذي استوعب الأسطر الخامس والسادس والسابع – إذ نسمع

حشرجات (الأنا) الملتاعة تحت وطأة أجواء كابوسية، وهي ترقب انفلات الحياة رويداً رويداً من جسد الحلم (المستعار له)، وقد فضح لفظ (الوحول) الطبيعة العدائية للأمكنة وحركتها المباغتة التي تتربص بذلك (العزيز) وتشهد موته ببلادة كما أعطى الفعل المستعار (يغوص) دلالات جديدة تبتعد عن إشار المسعى المهلك، وتقترب من عبثيته ولا جدواه، وتفلح إيقاعية تكرار الضمير (نا) في (انبهارنا)، و(عصفنا)، و(اندفاعنا)، و(حلمنا)، (بنا) أن توقد في ذهن المتلقي وأفق انتظاره فيضاً من احتمالات.

وتشهد الأسطر الأخيرة – التي شكلت مفتاحاً دلالياً لاستجلاء بنية النسق الغائب – حضورًا مكثفًا للتوهج المؤذن بأفول وشيك يتحرك حركة دائرية ملتهبة تنطلق من (أنا) المخاطبة التي أشر انفصالها عن عالم الشاعر الضمير (ك) في (دمعك) لتتجه بسعيرها صوب (أنا) الشاعر المستجيبة لفعل (البكاء) الموحي بحالة الانهزام القصوى ويكشف الفعل (أشربه) عن انتقال هذه الحركة – وعبر حاسة الذوق – من الخارج إلى الداخل إذ نلمس دبيب الحريق في كيان الشاعر وتوغله إلى مسارب وعيه ويفلح الفعل (يبين) بسبب من طبيعته البصرية في أن يعكس اتجاه حركة الحريق إذ تكون بحضوره من الداخل إلى الخارج فيتراءى اجتياحه محيط الشاعر وأمكنته الأثيرة إذ يظلل لهيبه ملامح المكان مخلفاً رمادًا رامزًا للموت والعدم.

ويتمظهر عبر هذا المقتطف الشعري انزياح توافقي مشفر بين موت (الحلم) اختناقًا وانغمار (أنا) الشاعر في رماد الأمكنة يتيح لمتخيل القارئ أن يتوغل مع النص راصداً حدث الدخول في متاهات الفقد المثخنة بعتمة الوحول ووهج الاحتراق. ولا يقترن الندم حين يتفاقم الإحساس به إلا بالجحيم، إذ يرد:

وها هو الندم

عذابنا المغلف الدفين، كلما

خامرنا لمرة.. نموت في الجحيم مرتين

أواه يا عذابنا النبيل، زهرة

تعيد ... من رأى

وأطلق الحمائم التي بصدره تتوق

للبدء من جديد!!

من أين يا ترى ستقطفين زهرة الندم

بستانك الفسيح للقلوب مقبرة

وزرعك النضيد للتشفي والعبث؟؟

من أين يا ترى ستقطفين زهرة بعيدة المنال

والحب يبقي جذوة السؤال؟؟

لا شيء في اليدين غير ذكرى لحظة

هاربة تخالج الزمان

راكضاً يهم بالعبور

تتأسس بنية التوهج هنا من تشكيلات بيانية استحضرت اللحظة الفارطة ودمجت ذلك بالراهن، بحيث نشهد مرة أخرى تصادماً دلالياً يؤكد انهزامًا لـ (أنا) النص كرستها الكناية المتضمنة في (نموت في الجحيم مرتين) وهي صورة تشعل في الذهن تساؤلاً محيراً هو: هل كانت (أنا) الشاعر هي مصدر التحول في رؤيته إزاء الآخر وبرمه به؟ أم أنه أشر تحولاً لـ (أنا) الآخر؟ ويبقى هذا التساؤل إشكالية مخضلة تفضي إلى متواليات دلالية تعكسها تشظيات (الأنا) الساردة في حضرة (زهرة الندم) بوصفها عنوانًا للقصيدة وحضورًا دلاليًا مكررًا في معمار الصورة التشبيهية إذ إن هذه الزهرة (المشبه به) قد شكلت منذ البدء نصاً مشفراً يلقي الضوء على عالم القصيدة مبلورًا

فيضًا من الارتجاجات الدلالية التي لو اقتنصنا واحدة منها لبدا الندم (المشبه) نضراً غضًا، يستلهم من الزهرة سجاياها، ولكنه في المقابل يمنحها تآكله واحتراقه بل ورماده، فهذه الزهرة لا يمكن أن تتراءى لنا إلا متقدة ترمز لديمومة العذاب وقد كثفها تصريح الشاعر (نموت في الجحيم مرتين) كناية عن الحركة المتعاقبة لتلك المكابدات، بيد أن الشاعر وفي عمق هذه المأساة يأمل في أن ترتدي هذه الزهرة (عطرها – لونها – ملمسها) فتنبعث الحياة في الحلم، فإذا به يتضمخ بعبير التجدد مزيحًا رماد الضجر ومطيحًا بسطوة الإحساس بالذنب (الندم) إذ تستوعب الأسطر الرابع والخامس والسادس والسابع كناية تشي بقدرة الحياة على أن تمنح فرصة البدء من جديد واسترجاع أجواء التوهج والتعلق بأهداب الحلم وألفه. وتشي المقاطع الصوتية (ها، هو، أواه) بعمق المعاناة وتوق النص إلى بعث متنفس نغمي يخفف حرقة اللوعة وصدى الاحتراق.

وتتضافر الحمولات اللفظية المسكونة بالتوهج (قنديل) و(نور سرمدي) و(احترقي) في أن تهب خاتمة قصيدة (حورية العاشق حرية المعشوق)[20] ظلالها المتقدة إذ يصلنا صوت الشاعر المتأمل هذه الحورية:

كأنما اليوم أراك... أو أرى هناك

خيال قنديل بزيت ...

في الدجى مضاء

فاخترقي الديجور.. واصلي

واحترقي فراشة الطيب بنور سرمدي

ليس أجدى من عناق النور

حتى الموت

في ليل طويل دونما انتهاء

ثمة أكثر من بنية مشفرة تحيل إلى بؤرة النص منذ البدء فلفظة (كأنما) و(أو) تبرز الحيرة والتأرجح ما بين الشك واليقين مما يوحي بأن ما جاء بعد (كأنما) وانتظمته، ما هو إلا ضرب من التمني والرجاء، وأما لفظة (اليوم) فإنها تشي بلحظة التحول في رؤى الشاعر إزاء تلك المخاطبة تؤزارها الحركة المضارعة التي كشفت عن رؤية بصرية وبصيرية معًا (أراك، أرى) إذ يؤسسان مفصلاً زمنيًا ينبئ عن اللحظة الراهنة (الآن) والانطلاق في رحاب مستقبل ينشده الشاعر، زد على ذلك أن (أراك) تؤدي دورًا مزدوجًا في بنية الصورة التشبيهية التي انبعثت من (أراك... خيال قنديل بزيت ... في الدجى مضاء) فهي (أداة تشبيه + طرف تشبيهي) (أرى + ك) وهي مهمة ليست سهلة أن يتضامل الحيز المكاني للمشبه، حيث يبدو مندغماً بأداة التشبيه التي تفلح في أن تداخل بين صورة المشبه (ك) والمشبه به (خيال قنديل بزيت ......) بحيث يبدوان من جنس واحد لينفتح باب التأويل أمام متخيل القارئ فينتقي وجهاً واحداً من وجوه الشبه العديدة التي تجمع بين طرفي التشبيه، وربما يكون أحدها هو سرمدية التوهج وقدرته على الإطاحة بأستار الدجى، وفي إطار حركة دلالية ملتهبة تشع من داخل تلك الذات باتجاه العالم الخارجي المدلهم لتغمر ما حولها بالنور.

ويؤكد السطر الثالث، وعبر صيغة الأمر التي خرجت إلى معنى التضرع والرجاء (اخترقي، واصلي)، الرغبة في أن تجتاز تلك المخاطبة اللحظة الراهنة باتجاه المستقبل وفي إطار احتدام عنيف بين التيه واليأس المرموز لهما بالديجور، والجمال والسلام المشار إليهما بالنور، ويكشف الفعل (واصلي) صعوبة المسعى وعمق المكابدة، كما أنه ينم عن إيمان الشاعر بكينونتها الرافضة لقيود الظلام.

ويشكل حضور الفعل (احترقي) خرقاً دلالياً في نسق الفعلين (اخترقي... واصلي)، مجليًا تحولاً آخر في تلك (الحورية/ الرمز) ونزوعاً صوب فضاءات روحانية سامية، بعيدًا عن سلطة الجسد، كما أنه ينم عن وجد الفراشة المتوارث

بمنابع الضوء زد على ذلك أن الصورة التشبيهية البليغة (احترقي فراشة الطيب) قد صهرت عطاءات ثلاث حواس (اللمس والبصر والشم) في بوتقها، ليتكاثف تأثير هذه المخاطبة فتغدو أفقاً متوهجًا وأثيرًا معطرًا. ويفزع متخيل النص من أن يؤول ذلك الاحتراق رمادًا وهشيمًا، لذا فإنه يستدعي (النور السرمدي) كاسرًا بذلك توقع القارئ الذي سيشهد تحولاً في كينونة الاحتراق إذ يتراءى وقدًا دائمًا وتوهجاً... وقد ركز التجانس الصوتي بين (اختراقي)/ (احترقي) تماهيًا بين بعدين أحدهما رصد عنفوان تلك (الأنا) والآخر كشف عن مواجهة الليل النفسي الذي يطبق على ثنايا المشهد الشعري ومجابهته روحاً وكياناً كي تبقى رمزًا فينيقياً ممزوجاً بضوء النهار وسرمدية بزوغه.

ولأن قصيدة (في التجلي والتضاد)[21] تعكس مكابدات المبدع، وهو يشكل فراديس النص، فإن ألفاظ التوهج تحتشد في نسيج اللوحة الشعرية، فثمة (النار)، (الاشتعال)، (التألق)، (التوهج)، وسنرصد في هذا المقتطف الشعري تفاصيل الإبداع الفني، حين تصغي إلى وجيب الهاجس الإبداعي في حضرة حورية أخرى للعاشق:

أراد لها أن تكون الحبيبة

وظل الرفيق المؤانس

أخت التوائم... بنت الدوالي

وأم الدراري... صديقته مدلجا

في حروب الظلام

شريكة نشر القلوع، وإبحاره

لاختراق الشذاء، واشتعال الذرى

....

أراد لها أن تكون الغواية حتى الأبد
أراد المعاني التي لا ترى
وتدرك عند انبثاق الشعور
نفاذ البصيرة.. عند التماع الرؤى
وانكشاف الغطاء.. امتداد البصر
أراد لها أن تكون الذي لا يحد

نستشف من صورة المعشوقة أكثر من ملمح يعكس سجيتها الحميمة التي تؤشر – الانتماء (الأم)، والامتداد (بنت)، والتوافق الشكلي (أخت، ظل) – حد التطابق (التوائم) والتناظر الوجداني (حبيبة، شريكة، صديقة)، زد على ذلك أن هذه (الأنا) المؤنثة تستمد من الحواس الخمس كينونتها وعبر شبكة من الصلات الجديدة التي تفضح توغل هذه (الأنثى/ الرمز) وتوحدها مع كيان الشاعر، إذ تتسلل إليه عبر حاسة الذوق (الدوالي) وحاسة الشم (الشذا) وحاسة السمع (الرفيق المؤانس) وحاسة اللمس (نشر القلوع، الختراق) وحاسة البصر المستوحاة من التموجات الضوئية لمكانين متضادين (السما [الدراري] الأرض [اشتعال الذرى]).

ويلتمع الرمز في ماهيته حين تعكس الصورة الكنائية انفلاته من قيود الحواس ودخوله كون التجريد، إذ يتجلى عبر أكثر من مفهوم، فهو (غواية) تارة و(معان) أخرى، كما أنه (الشعور) و(البصيرة) و(الرؤى). وتتكاثف هذه الومضات في بنية الصورة الكنائية المنبثقة من (أراد لها أن تكون الذي لا يحد) حيث نستبين طموح الشاعر في أن يعانق ... واللانهائي عبر هذه (الحبيبة/ القصيدة)، ويبلور تكرار (أراد لها أن تكون) إيقاعية هذا الطموح الذي لم يكن وليد اللحظة ورهين الآنية، بل إنه جهد منظم ورغبة في رسم فردوس معنوي، تشكله هذه الومضة الإبداعية الباهرة.

وتستجيب الطبيعة بغيمها الرامز للخصب والنماء لهذا الحضور الباهر إذ يقول الشاعر:

تشابك غيم كثيف

وأسفر نور شفيف

تألق ورد لوجد يداهم، يظمئ يروي

وأشرق خفق بعيد قريب

تنامت مشاعر تدني وتدني

وشب الحريق الجميل بقلب الأزل

يصلح هذا المشهد الشعري أن يكون مفتاحاً للقصيدة وعنوانها، إذ يتكاثف التضاد (يظمئ/ يروي) و(بعيد/ قريب) و(تنامت/ تدني) ليعقبه تجلي للقصيدة يفصح عنه انثيالات الأفعال (أسفر/ تألق/ أشرق) زد على ذلك الحريق الذي لا يحمل بين طياته رمادًا ودخاناً واندثارًا وإنما يقتصر في اشتعاله على ألق النار القادر على تحدي شبح العتمة، لاسيما أن النعت (الجميل) أزاح الحريق عن سجيته المدمرة وانعطف به إلى ملامح أخرى هي الصق بسجية التوهج المبهج الرامز لاحتراقات (الأنا) في حضرة القصيدة.

كما أن لفظ (الأزل) يفضح سرمدية ذلك التوهج الذي لا يمكن أن تخترمه الخيوط السوداء ولا يعتوره الخبو والانطفاء، وقد أرهص بهذه الدلالات حركة نشر القلوع والإبحار صوب (الذرى المشتعلة) الموحية بتقهقر العتمة واتساع مساحة الضوء.

يميل الشاعر في قصيدة (صباح الخير عيناك)[22] إلى تشكيل صورة تفجر من فعل الرؤية مشهداً ديناميًا يتفاعل فيه الندى مع الضوء والأشجار

والزهور والعشب وفي إطار رصد لحركة انثيال الندى واستكانته أكاليل متألقة للخضرة والخصب إذ يرد:

صباح الخير

يا أندى زهور الكون، يا دفلى

صباح ينعش الدنيا

ويسعفها، فلا تبلى

صباح للندى المزهو، للأشجار

للعشب الذي أرخى ذوائب فتنة

وامتد مخضلا

صباح الخير يهمس لي

ويوقظني حنان عيونك الجذلى

صباح، صبحتني فيه عيناك

توزع سحرها شهدا

وتغدق فيضها ظلا

صباح الخير عيناك

تحدثني، وتمسك بي

وتكتم سرها خجلى

....

صباح الخير

صبّح وردك الوسنان مفتون

دنا من ربه وجدا

وشف حنينه ألقا

توهج، فاض، حدث نخلة، صلى

بحبك هومت روحي

وشع بقلبي الإصباح

يا أندى زهور الكون، يا نخلى

تتأثث بنية اللغة الشعرية في هذه القصيدة عبر مسارات التوهج من مستويين، فأما الأول فهو ملفوظ ينهل من عطاءات الحواس بلورته الإيقاعية (صباح الخير، صباح الخير، صباح الخير) و(صباح، صباح، صباح) و(صحبتني، صبح) التي شكلت هندسة خاصة لبنية هذا الزمن المتوهج المؤذن بانقشاع ليل طويل يتسلل من القص الغائب، زد على ذلك أنها شكلت بؤرة ضوئية فاضت على جسد القصيدة منذ الصورة التشبيهية المعكوسة[23] (صباح الخير عيناك)، إذ شكل تماهي الطرفين التشبيهيين تشفيرًا دلاليًا يتوحد تحت سلطته متخيل القارئ والنص معًا إذ لا يمكننا أن نتفاعل مع عنوان متوهج كهذا إلا إذا استحضرنا ذاكرته الحافلة بطقوس الاجتياز من زمن ساكن معتم صوب زمن متألق حيوي، وهي ذاكرة تسيطر على مرجعية القارئ وتحفزه باتجاه التوغل في تفاصيل النص للكشف عن حدود هذا التعالق الدلالي ومسوغات توظيف هذا النمط التشبيهي النادر، وأما المستوى الآخر، فهو توهج يستلهم من الأسطر الستة الأخيرة.

ومن منطلق رؤيتنا النقدية التي اصطفت مرتكزًا لها، فلا بأس من التلبث عند رموز التوهج لاستجلاء ما أغدقته على بنية القصيدة، فثمة أمكنة ممتدة يسري فيها شعاع ذلك الصباح (المشبه) – والذي منحته العينان دلالتها النفسية

– وهي (الكون/ الدنيا/ الأشجار/ العشب الممتد) وكلها ملفوظات مكانية تؤشر أطراً رحيبة غير منصاعة لقاموس الحواجز، إزاء ابتهاجها بوهج الضوء، وقد أكدت القرائن الاستعارية (ينعش، مزهو، مخضل) خصوصية ذلك الصباح وقدرته على أن يتوغل إلى صميم الأمكنة فيمنحها البهجة السرمدية ... وفي إطار تقنية فنية أفلحت في أن تسقط ما تحسه (أنا) الشاعر من نشوة على ما حوله من أمكنة وشجتها الخضرة بمستوياتها المتباينة.

وحين نصل إلى (صباح الخير، يهمس لي...) فإن النص ينعطف منعطفاً آخر، ففي الوقت الذي يؤشر فيه متخيل التشبيه التماهي بين المشبه والمشبه به، فإن الشاعر يحيط (أناه) من كل الجهات بهما وفي إطار تراسلي بيّن، فتارة المشبه (صباح الخير) (يهمس) وأخرى العينان (المشبه به) تتشكل بسجايا الصباح فتغدق ظلاً وتوزع (شهداً)، ثم يعود النص وبوعي جمالي ليشد الوثاق التشبيهي بينهما فيرد (صباح الخير عيناك) مشكلاً هالة دلالية تربط عنوان القصيدة بهذا المفصل من مفاصلها، وقد تحيل ضمناً إلى طبيعة ذلك الزمن الذي أغدقته تلك العينان على (أنا) الشاعر، وقد منحتها الاستعارة المكنية سجية الإفصاح، وعبر قرائن استعارية متصادمة (تحدثني/ تكتم سرها/ تمسك بي/ خجلي) لتتشكل صورة سمعية توحد بين همسات المشبه (صباح الخير/ يهمس لي) وبين نبرات صوت المشبه به (عيناك) ليؤشر هذا التفاوت الصوتي بين الهمس والجهر اتصالاً روحيًا بين (أنا) الشاعر و(أنا) المخاطبة، إذ استطاعت أن تجتاز به ومعه سدود الزمن باتجاه صباح نفسي خاص.

وتومئ القصيدة في الأسطر الثمانية الأخيرة إلى محرق الرؤية، إذ تستحضر ذاكرة النص استهلالة القصيدة (صباح الخير، يا اندي زهور الكون يا دفلى) كي تبعث عضادتين نغميتين تمور بينهما حركة دلالية دائبة تؤشر وجدًا إشراقيًا طاغيًا تنفلت فيه (أنا) الشاعر من دجى المادة وصولاً إلى بهاء الروح وتبدأ هذه الحركة من (أنا) الشاعر مرتبطة بالميتافيزيقا بدلالة الأفعال (دنا)

(شف) ولتعود متوهجة (بحنينها المتألق) إلى أرض منحتها (النخلة) هيبة وهوية ومن ثم العودة إلى السمو من خلال الفعل (صلى).

وتشكل (الدفلى) بؤرة فنية تلح على ذاكرة القصيدة فتضيء استهلالها – وتكون الكلمة الأخيرة التي تقفل بها – تفلح في أن تجتاز ضفافها المألوفة لتغدو تورية تخرق توقع القارئ في قدرته على اقتناص معناها القاصي أو فك مغاليق بنيتها الغائبة لتنفتح ومضاتها الرمزية باتجاه إيقاد أفق انتظار النص على كل الاحتمالات.

تكشف قصيدة (الرقص حباً)[24] عن بلورة فنية تكثف شعريتها **تموجات** التوهج وانعكاساتها على بنية النص، إذ يرد:

تألقي في سماء الوجد أغنية

فقد ظمئنا لبوح شفه ألق

جرى بنا الوقت لم نحسب له ثمنا

وغادرتنا سنين العمر تنهرق

فما عرفنا معاني الشمس ساطعة

ولا فهمنا الشجون التي يأتي بها الشفق

إذا مشينا يسير الدرب في عجل

وإن ركضنا.. ضيعت خطونا الطرق

أحس عمري في الحياة قطا حرش

يخاتل الصياد من حيث ينطلق

كأنما الدنيا التي عشنا بلا طعم

وإننا في انتظار الذي نبغيه نحترق.

....

تحدثي، حاوريني، وأشعلي أفقي

وراقصيني نغني الليل حتى ينجلي الغسق

تبارك الله، أنت واللحن الذي يجري على مهل

مشعشع الساعات هذا الليل من وسط

الحشد يأتلق

تألقي في الرقص يا زهرة الدراق

.. ..

تحدثي رافقي خطوي، بلا وجل

لا تحدث هيمنة (الأنا) أفق انتظار تقليدي، إذ إنها تنزع صوب أبعاد درامية تؤسس بنية هذه القصيدة التي تستوعب التوهج بوصفه استراتيجية نصية تستجلي النسق الغائب فثمة تمركز بيّن لتقنية الارتجاع الفني (Flash-Back) تؤطرها بوعي دلالي اللحظة المتأرجحة بين الحاضر والمستقبل وقد منحتها أفعال الأمر (تألقي، تحدثي، حاوريني، أشعلي، راقصيني، تحدثي، رافقي)، سانحة استشفاف نبرات الاحتراق الفينيقي المبني عن انتفاضة الانبعاث وهي لحظة تتلو – بالضرورة – زمن الهزيمة والاستسلام كثفتها صورة التشبيه التمثيلي (أحس عمري في الحياة قطا حرش/ يخاتل الصياد من حيث ينطلق)، إذ يتسلل ليل نفس لا يضيء أفقه إلا وهج الرصاص المفضي إلى موت محقق أكده الفعل (يخاتل) المفصح عن حركة المباغتة والانقضاض، وتفضح ثنائية [الصياد/ الفريسة (القطا)] بُرمَ الشاعر بقيد الآخر (الصياد المدجج بآليات الجحيم) الذي يحول دون انطلاقته. ويقول الشاعر: (وإننا في انتظار الذي نبغيه نحترق) نحدس أن حريقاً قد شب في (أنا) الشاعر دون أن يكون فعله ترميدًا

ودخانًا بل إنه توق إلى تجاوز سكونية زمنه (الدنيا التي عشنا بلا طعم) باتجاه فردوس جديد تضيئه تلك المخاطبة.

وحين نعود إلى (تألقي في سماء الوجد أغنية...) و(... أشعلي أفقي) نجد أن ثمة تعالقاً دلالياً يربط مستهل اللوحة بخاتمتها كما أنه يوقد في النص سماء جديدة لا تشبه السماء التي ينتمي إليها الآخرون، وإنما يصوغها متخيل التشبيه التمثيلي فلا تتجلى لنا (سماء الوجد) إلا متقدة ويكثف هذا التوهج الانزياح الاستعاري (تحدثي... أشعلي افقي) كما أن تماهياً نغمياً نشهده عبر التفاوت الصوتي لنبرات تلك المخاطبة (البوح←الحديث ← الحوار ← الغناء)، التي شكلت قوام صورة سمعية رفدتها محمولات (الألق والاشتعال) بمديات تراسلية بيد أننا لو أشّرنا دلالات هذا التدرج لتجلى التناظر الدلالي المفصح عن هندسة واعية للصورة السمعية، إذ يتأطر الصوت الخفيض (البوح، الحديث، الحوار) بالصوت الجهير (أغنية، نغني) في إطار ثنائية متصادمة تهيمن على خاتمة هذا المقتطف الشعري، إذ تعلو تلك النبرات، ثم تعاود الانخفاض (تحدثي) تكريسًا لرغبة النص في إبراز النشوة بحضور ذلك الصوت والتوق الواعي إلى إشراك الآخر وتهميشه أخرى. وقد أفلح الفعل المستعار (تألقي) في أن يغدق على تلك المخاطبة سجايا متقدة تتسق ووهج تلك الليلة التي غيبت النشوة فيها عتمة الغسق وشهدت انبلاج صبح جديد خاص، بيد أن حشد أفعال الأمر يحدث ارتجاجًا دلاليًا في قناعة القارئ، إذ إن طبيعة فعل الأمر تؤشر رجاء استحضار الصوت الموقع (تحدثي، حاوريني) والحركة المنتشية (راقصيني) والوهج اللذيذ (تألقي) والضوء الباهر (أشعلي) والألفة الدائمة (رافقي) من عمق المستقبل، وقد أكد هذا التأويل استدعاء متخيل الاستعارة التصريحية (زهرة الدراق) لا ثمر الدراق، وإن افلحت هذه الزهرة (اللفظ المستعار) في أن تهب – تحت خيمة الاستعارة التصريحية – المخاطبة المحتجبة خلف أستار الزمن عطرها ولونها وغضارتها.

إن التواشج الإيحائي لفضاءات هذه الأفعال قد فضح بعدين، أما الأول فقد أشار إلى سجية هذه المخاطبة المؤملة التي عبر اندغامها بالأفعال على هيئة (ياء المخاطبة) عن انها لا تأتي ساكنة وإنما معبأة بموسيقى الحياة، وكشف البعد الآخر عن عتمة الراهن الذي يلف بسكونيته (أنا) الشاعر التواقة إلى اجتيازه برفقة تلك الأنثى صوب عالم جديد متوهج.

ويفتح عنوان قصيدة (في جلال النور)[25] المكتنز بدلالته الضوئية بوابة النص باتجاه تشكيلات التوهج التي منحت وقدها مناجاة الشاعر:

عيناك، ما أسرف العشاق في العشق
ما قالوا وما فعلوا،
وما أبدع النحل في تطوافه بالزهر
ما شف عنه الرائق العسل
عيناك حين ابتسام الصبح منطلق
للصحوة البكر يجلو سرها العاشق الثمل
عيناك في الليل سمار وأغنية
أصداء دف عميق الوقع ينهمل
عيناك أطياف ذكرى ما لها صور
يذكي بها الشوق نار الذي
في حبه الأحباب قد رحلوا
عيناك يا عينك من أي أودية
تأتي بهذا السحر؟!
من ذا يغني لها شعراً فيأسرها

ويزدهي في عمقها الباذخ الخجل

عيناك في البيت قنديل ومدفأة

كتاب وجد على أدق أسرار الهوى

والحب يشتمل

عيناك عند الفراق المر موجدة

للوصل فل زاهر.. عابق خضل

عيناك في الأزمان عمر لا حدود له

مرهونة أيامه بالذي

في عشقه الأيام تشتعل

عيناك يا هذا المدى فتنة

في ما تجلى الخالق المبدع الباري

بأي من جلال النور تكتحل

لا يمكن أن نتعامل مع تلك المخاطبة إلا على أساس أنها كيان حسي يحمل في جوهره مديات رامزة بعيدة المنال، وقد أكدت هذه الرؤية الإشارات المكثفة باتجاه العينين وفي إطار مكابدة جمالية تصوغ لوحة تشبيهية طريفة – تستوعب القصيدة – وترتكز إلى اتجاهين أساسيين من التشبيه أحدهما يركز الدلالة الحسية، فيحشد أطرافًا تشبيهية محسوسة، تنهل من عطاءات الحواس الخمس، ووفق المخطط التالي:

سمار، أغنية، أصداء دف ← حاسة السمع

قنديل، فل زاهر ← حاسة البصر

مدفأة، فل خضال ← حاسة اللمس

الرائق العسل ←—— حاسة الذوق

فل عابق ←—— حاسة الشم

ويسعى الاتجاه الآخر وبوعي فني إلى أن يحلق بالمشبه (عيناك) في أفق التجريد واللامحسوس (منطلق للصحوة البكر، أطياف ذكرى، موجدة الوصل، عمر لا حدود له، فتنة)، ويشكل هذان الاتجاهان اصطراعًا دلاليًا يفضي إلى تحفيز مخيلة القارئ باتجاه استكناه ذلك الرمز واستبطان بنيته الغائبة.

والتضاد اللحمة والسداة في هذه القصيدة إذ إننا نقتنص زمنين متصادمين يهيمان على فضاء النص هما (الصبح/ الليل)، أحدهما زمن متوهج يعزز عنفوانه التصادم بين حالتي (الصحوة/ الثمل)، إذ تتوحد الحالتان في حضرة هاتين العينين، وأما الزمن الآخر فإنه زمن معتم يسعى متخيل الجمع إلى أن يمحق عتمته الساكنة حين يستدعي رموزاً تضج بالحياة وإيقاعاتها المتسقة (سمار)، (أغنية)، (و دف عميق الوقع ينهمل) قادرة على أن تسلب دهاليز الليل دلالتها المكرورة لتمنحها فضاءات نهار نفسي مشرق.

وثمة مفارقة طريفة بين سجايا التوهج داخل النص تتولد من التضاد الدلالي بين صورتي التشبيه التمثيلي (عيناك أطياف ذكرى ما لها صور يذكي بها الشوق نار الذي في حبه الأحباب قد رحلوا) و(عيناك – في الأزمان – عمر لا حدود له مرهونة أيامه بالذي في عشقه الأيام تشتعل)، حيث يتجلى التضاد الأول بين المحمولات الإشارية للمشبهين به (أطياف ذكرى) و(عمر لا حدود له) أضاء الأول الزمن الماضي، ونم الآخر عن انفتاح اللحظة الزمنية على كل المستويات، وقد كثفت شبه الجملة الاعتراضية (في الأزمان) هذه السعة. وأما التضاد الآخر فهو كامن في طبيعة التوهج وقد شكلت الصورتان طرفي هذا التضاد، فأما الطرف الأول، فهو توهج يفضي إلى احتراق ورماد وسكونية، لذلك فهو يرد منفياً (ما لها صور) تكريساً لقدرة تلك العيون على أن تستدعي

الذكريات الحافلة بالرضا، ويحيل الطرف الآخر من التضاد إلى أجواء زاخرة بالألق إذ إن متخيل الاستعارة منح الأيام (المستعار له) وقدًا ولهيبًا لذا فإن هذا الانزياح الدلالي قد اصطفى اللفظ المستعار (مرهونة) كي يضع قيداً زمنياً بين أيام العمر واللحظات المتوهجة.

وتسجل بنية تشبيه الجمع في (عيناك في البيت قنديل ومدفأة وكتاب وجد... يشتمل) انتقالة تتيح لمتخيل القارئ أن يحيط بطبيعة العلاقة التي تربط (أنا) الشاعر لتلك المخاطبة – التي تجلت لنا عبر عينيها اللتين تستشرفان المستقبل وتتحديانه – إذ يبوح البيت (المكان المغلق) بأكثر من دلالة نستشعر من خلالها مستويين للتوهج، أما الأول فهو توهج يدرك بالحواس ويحيل إلى قمع الظلام (قنديل)، ويؤشر انهزام البرد (مدفأة)، وكلاهما رموز تنم عن احتفاء الشاعر بذلك الحضور الذي سطع على روحه وبدا منعكسًا على ملامح المكان، الذي أغلقه رغبة منه في الاستئثار به، وأما التوهج الآخر فهو معنوي يستقي من القسيم التشبيهي الثالث الذي جاء على هيئة تشبيه تمثيلي (كتاب وجد على أدق أسرار الهوى والحب يشتمل)، إذ لا يمكن أن نتصور ذلك الكتاب إلا متألقًا يستوحي من الوجد والهوى سعير التوهج.

لقد شاء مخيال تشبيه الجمع أن يبلور صورة كبيرة استوعبت القصيدة كلها ومحورها الأساسي أو الطرف المتفرد فيها هو (عيناك) إزاء فيض من الأطراف التشبيهية المتباينة الدلالة، بيد أن متخيل النص يستثمر إيقاعية التكرار فيفرض من حضور المشبه (عيناك) مفصلاً دلاليًا ترنيميًا يكشف عن حميمية الوشيجة التي تربط الشاعر بهاتين العينين مبلوراً شذرة فنية طريفة تؤشر حضور نمط آخر هو التشبيه المقرون، وبذلك فإن مخيال الشاعر قد وألف، وبوعي منه، بين أكثر من ضرب تشبيهي (تشبيه جمع، تشبيه بليغ، وتشبيه تمثيلي، تشبيه مقرون)، موالفة تتسق وخصوصية ذلك الرمز وانثيالاته التي تشع في أكثر من اتجاه.

وتكون (النار الأزلية) بؤرة للتوهج في قصيدة (وردة العشق)[26]، وهي تتمحور حول هذه الوردة التي يغلفها الرمز بأهدابه، ويقف الشاعر مناجيًا إياها بقوله:

يا وردة عشقي
حين ينام الناس
وتطفأ أنوار الشرفات
يظل وحيداً زورق ليلي
يخبط في بحر الشوق الهاجس
يلقيني نتفاً وشظايا
يا وردة عشقي
حين يغيب الصوت الدافئ عن دنياي
وتمتلئ الساحة
بطيور الشوق الملتاعة
أستدعي وجهك في العتمة
ليضيء الكون، فترشقني
أشجار الحلم بليلة حب سحرية

* * *

يا وردة عشقي
ها إني قد جئت إليك يسابقني قلبي
فخذيني بين يديك

خذي مني تعبًا وترًا ضميني

....

ماذا يا وردة عشقي في عمق حنيني

تعطيني

فأخوض غمار النار ...

أصهل عبر الطرقات أناديك

أجري نحوك أين؟؟

وأي طريق يشفي ولهًا يرتج بصاحبه؟!

يا وردة عشق برية

يا وردة عشقي، زاد الشوق، وعز البوح

وأتعب قلبي ألا أسمع يومًا

نبض الصوت الدافئ يأتيني

عزف لحون قمرية

لا يمكن الدخول إلى رحاب قصيدة (وردة العشق) إلا في ضوء هذا التداخل المتواشج بين الوعي واللاوعي أو الشعور واللاشعور لأن طبيعة الزمن الذي يحكم أجواء القصيدة هو زمن العتمة وغياب ألق (تطفأ أنوار الشرفات) مما يعزز حالة التأرجح بين (الحلم والواقع) إذ تنزاح السدود أمام طوفان اللاشعور فإذا بـ (أنا) الشاعر (زورق وحيد يخبط في بحر الشوق الهاجس) ولأن الزمن الذي ترتكز إليه القصيدة معتم وبارد وساكن، فإن أدق التفاصيل تتسلل إلى ذاكرة النص فيلاحق متخيل الصورة التشبيهية (طيور الشوق الملتاعة)، فإذا بـ (أنا) (الشاعر/الساردة) تنغمر في مسارب لا نهاية لها.

وفي عمق اللاشعور وعبر خضمه العارم يلوح في عالم العتمة المطبقة وجه استدعته الذاكرة ليمنح المكان ألقه، بل يستحيل الكون معين توهج دائم، ويتوغل ذهن الشاعر في عالم الحلم فإذا بشذا هذه الوردة يغمر فضاءاته، فتحضر (النار الأزلية) رمزًا متوهجًا يؤشر ديمومة وقد الوجد وعتوه في آن، وقد عزز هذه المكابدة الانزياح الاستعاري المتمركز في الفعل (أخوض) كما كشف اللفظ (غمار) استجابة النار ... (المستعار له) لتحول في فضاءاتها الدلالية، إذ يمنحها البحر (المستعار منه) امتداده وعمقه واحتمالاته المتأرجحة بين الهلاك والنجاة. ويعنفوان الجواد تنطلق (أنا) النص باحثة عن وردة العشق المنقوشة أصلاً على جدار الروح وقد عزز عبثية البحث عنها خارج الذات أداتا الاستفهام (ماذا، أين)، ويبوح الفعل المستعار (أصهل) عن لحظات الغضب العارمة التي تجتاح (الأنا) الباحثة عن تلك الوردة بين ركام الحاضر وحيرتها إزاء غيابها المباغت.

يشكل نداء هذه الوردة خمس مرات (يا وردة عشقي، ويا وردة عشقي، يا وردة عشقي، يا وردة عشقي، يا وردة عشق) لازمة نغمية ودلالية في آن، إذ لا ينقى غليل الشاعر إلا بترداد هذا النداء الموحي بالتحبب وربما الاستغاثة على الرغم من خلو المكان من هذه الوردة – التي وهبت العشق نضارتها ومدلولاتها الحسية المألوفة – ويعوض متخيل النص عن ذلك الفقد باستحضارها في عالم الحلم وفي ظل غياب الوعي الحاد بعمق المكابدة وحلول العتمة النفسية الثقيلة.

وتطغى الأفعال المضارعة على عموم اللوحة الشعرية بمساحتها الزمنية الممتدة من اللحظة الآنية القائمة والمتجهة صوب مستقبل لا وجه له ولا ملامح، إذ تطبعه العتمة الدامسة، ولا مناص من نشدان التوهج عبر الحلم فيستنجد النص باللاشعور، ولكن النجدة تأتي على هيئتين، تمزق الأولى اتزان الشاعر وهدوءه (نتفاً وشظايا) إذ تندفع تفاصيل ذكرى مؤلمة ويشرق في غمرة هذا الضياع، وفي خضم الذكرى ألق وجه يطل من عمق العتمة، فإذا بكل شيء يتوهج

إفصاحاً عن إن معين اللاشعور بقدر ما يعذب الشاعر، إذ يكرس أجواء العتمة والتيه، فإنه قد يستل من بين رماد الماضي ذكرى متقدة تعيد للشاعر عنفوانه وتسوغ له التواصل مع الحياة المكنى عنها بالبحث الدائب عن وردة العشق وشذاها الذي يوقد مديات دلالية متسعة تنسحب على عالمي اللاشعور والشعور معًا، إذ يتماهيان في حضرة هذا الاندفاع.

ويشخص التوهج في هيئات مختلفة، فها هو في قصيدة (ليلة الورد)[27] يبرز ضراماً ينبعث من معين الشوق المتجسم في قبلة، إذ يقفل صوت الشاعر قصيدته، بقوله ...:

يا قبلة لم تسارع نحونا غسقا

أرجوك أرجوك يا قبلة الشوق نادينا

نلبي لك النجوى، وبظمئنا

فيك ضرام، على البعد، ظل يصلينا

العمر في ليلة الورد، هل ورد يباغته

وقت القطاف وتبديد المحبينا؟

تجمع (قبلة الشوق) في عالمها بين متناقضين لهب (الضرام) الموجع (يصلينا) من جانب ومن الجانب الآخر ألق الضوء المبدد لعتمة الغسق التي تشكل مهاد اللوحة الشعرية إذ تهدأ الأصوات وتغيب الأضواء تتوهج حرارة الشوق، وكأن الشاعر ينتبه إلى ان الموسم ليس موسم الغبطة ولقاء الأحبة، إذ إنه يشهد زمن غروب العشق، وقد كرس هذا التأويل (وقت القطاف) وأفول زمن العطاء، إذ لم يجد نداء الشاعر المتكرر (يا قبلة.... يا قبلة الشوق) و(نادينا نلبي لك النجوى) ولا رجاؤه (أرجوك، أرجوك) أي صدى، إذ جاء في ليل تلف عتمته نبض العنفوان المرموز بالورد.

وتومئ قصيدة (قبلتني الجديلة)[28] إلى تصادم دلالي يؤشر انبعاث التوهج من أعماق الرماد وأكداسه الباردة على هيئة ومضة خاطفة عكسها صوت الشاعر وتساؤلاته:

أحقاً تهدم فينا المعاني

وفي كل يوم نفرط في الأمنيات

قليلاً.. قليلاً

ونخسر، نحلم لكننا لا نلاقي

لحلم الليالي بديلاً

وتكشفنا لحظة من رماد الومض

أو صحوة كالمنام؟!

تهب الاستعارة التجسيمية المعاني (المستعار له) سمات مادية فتشمخ صرحاً في مخيلة الشاعر، وهو لا يصدق انهيارها لذلك يحتضن الاستفهام صورته الشعرية المغموسة بالدهشة والأسى وتكني عبارة (في كل يوم) عن رتابة الحياة البليدة التي يخسر فيها الإنسان وهج الأمنيات، ويعزز تكرار (قليلاً، قليلاً) هذا الفقد الذي لا يعوض ولا بديل له، وفي غمرة هذا الانطفاء يشع فجأة بصيص ينبعث من خلال الرماد المعتم، إنه شاهد على ألق خبا ولن يتوهج من جديد، وقد أكد هذا التأويل السقف الزمني الخاطف لـ (لحظة). وتتولى الصورة التشبيهية المرسلة الإفصاح عن هذا المعنى إذ تقترن الصحوة (المشبه) بنقيضها المنام (المشبه به) وما وجه الشبه الجامع بينهما إلا الانغمار في عالم الخدر والسهو والانصراف عن عنفوان الحياة ولكن ثمة حساً تفاؤلياً تكشفه هذه الصورة التشبيهية، فالمنام مؤقت، وهو آيل للصحو، الصحوة التي تتواصل مع الحياة، وقد عكسها بوح الشاعر في خاتمة القصيدة:

أمالت على كتفي رأسها

فقتح في القلب زهر

وشعشع في الروح وهج نبي عبر

تحيلنا هذه الخاتمة إلى مستهل القصيدة التي يبدؤها الشاعر بقوله: (أمالت على كتفي رأسها) توقًا إلى إحداث إيقاعية دلالية تواشج بين الاستهلالة والخاتمة وهي تسجل ضمناً رغبة النص في استحضار هذه الكناية المكتنزة بالمبادرة كما أنهما (الاستهلالة والخاتمة) يبلوران مع عنوان القصيدة (قبلتني الجديلة) صورة كنائية كبيرة تشير إلى رغبة تلك المرأة في الاكتمال بالآخر ومكابرة (أنا) الشاعر عن الاستجابة، ولكننا ما إن نتوغل في الخاتمة حتى نحس انعطافًا في المدلولات المضمونية في القصيدة، حيث لم تنجح أكداس الرماد في أن تطفئ وهج القلب الحي، إذ يجد له رفيقاً يمده بالعنفوان، وتنغمر الروح بدفء ذلك الوهج ....، إلا أن إقفال القصيدة بالفعل الماضي (عبر) يؤشر احتمالات الغياب والفقد، كما أنه يعيد القصيدة إلى أجواء الحسرة والأسف.

وبعـد؛ فإن ألفاظ التوهج قد شكلت نسقًا متكاملاً في بنية قصائد مجموعة (حورية العاشق) للشاعر علي عبدالله خليفة، وهي قد تومئ إلي احتراق فينيقي مؤذن بانتفاضة الحياة وانبعاثها من جديد في ظل أجواء روحانية تنعتق من أغلاق الجسد، أو إنها تحيل إلي احتراق مؤذن بالانطفاء، ولذلك فإن ألفاظ التوهج تتراوح ما بين هذين التحولين، فهي تارة (قبس، نور، قنديل، مدفأة، فوانيس، شموع، شهاب، وهج الشمس، ألق، سراج، شع، توهج،...) وتارة هي: (سعير، بركان، جحيم، حمم، لظى، رصاص، وقود حريق، رماد، نار، ضرام، جمر، جذوة، لهيب، تمور، يصلّى) لتتخلق من هذه الألفاظ شبكة علاقات جديدة ترفد الصورة البيانية بمداولات مغايرة تستقي من مناخ النص فتتجلى صور بيانية مركبة قد تماهي بين الاستعارة والتشبيه، وقد يصوغ المخيال الانزياحي

صورًا تشبيهية كبيرة ذات هندسة تشكل قوامها لبنات تشبيهية وفي إطار مسميات تقليدية منها تشبيه الجمع أو التشبيه المقرون والتشبيه الملفوف...، ولا تغيب الصورة الكنائية التي يتخذ فيها المهاد المادي لحركة اللهب واحتراق الفراشة – على سبيل الاستدلال – بعداً ترميزياً يحيل إلى النسق الغائب.

وإذ يتحرك الخيال حركة مجنحة لاقتناص مديات الضوء التي يحدثها التوهج المكنون في قطرات الندى، والعشب الممتدة والشجر المخضل، وزهرة الدفلى وزهرة اللوتس، وزهرة الدراق، والياسمين والسوسن... إلخ). فإن التوهج ينزاح من ضفافه المألوفة باتجاه إحداث هالة من الإيحاءات الجديدة التي تمنح الصورة البيانية وقْد التجربة الشعورية واحتراقات (الأنا) في حضرتها.

لقد استوعب التوهج أكثر من حاسة معبرة عن مدياته الضوئية المتباينة، فالتوهج خارج النص ليس تشغيلاً لحاستي البصر واللمس حسب، ولكنه في إطار النص يستحضر عطاءات الحواس الخمس، ولاسيما حاسة البصر إذ يمنح ضوء التوهج اللاهب الألوان إما يباسًا، أو تألقًا وانبهارًا. فضلاً عن أن كيان التوهج الرمزي يكشف عن نبذ (الأنا) لليل وأستاره المدلهمة، وهو غالبًا ما يكون ليلاً نفسيًا خاصًا.

ولقد خلق التوهج – بما لا يقبل الشك – قصيدة ذات رؤى خاصة، نكاد من خلالها نبصر ملامح الشاعر لحظة صياغة النص. وهي قصيدة تحتضن التوهج في أكثر من تقنية شعرية وأسلوبية، لاسيما في ذلك النزوع الواضح صوب الدرامية والقصصية عبر حوارية بين الشاعر و(أناه) طورًا، وبين الشاعر والآخر طورًا آخر، ومن خلال الارتجاع الفني الذي يستدعي الماضي الملتهب، ويقارنه بالحاضر المنطفئ وبالعكس.

الهوامش

1) علي عبدالله خليفة، حورية العاشق، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2000م.

2) ينظر: الدكتورة وجدان عبدالإله الصائغ، الصورة البيانية في شعر عمر أبي ريشة، مكتبة دار الحياة، بيروت 1997م، ص 150، كما ينظر للاستزادة كتابنا: الصورة البيانية في النص النسائي الإماراتي، المؤسسة المصرية اللبنانية، القاهرة 1999م، ص 184.

3) علي عبدالله خليفة، ص 7 – ص 16.

4) وتقترب هذه الاستعارة (العنادية) في بنيتها مما أسماه البلاغيون القدامى بالاستعارة التلميحية التي من أغراضها إيراد غير الحسن بصورة شيء مليح للاستطراف – على حد تعبير القزويني – ينظر: القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، تحقيق: الدكتور محمد عبدالمنعم خفاجي، دار الجيل، بيروت، المجلد الثاني، ج 5/ ص 64.

5) ابن منظور: لسان العرب، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة (دون تاريخ)، مادة (م ت ع).

6) مجدي وهبة، معجم مصطلحات الأدب، مكتبة لبنان، بيروت 1974م، ص 320.

7) علي عبدالله خليفة، ص 89 – ص 99.

8) ابن منظور، مادة (ق ط ا).

9) يورد ابن منظور نقلاً عن الفراء: يقال في المثل انه لادل من قطاة، لانها ترد الماء ليلاً من الفلاة البعيدة. ينظر: نفسه مادة (ق ط ا).

10) نفسه، مادة (س ر ج).

11) مجدي وهبة، ص 110.

12) نفسه، ص 329.

13) ينظر: ابن منظور، مادة (ق ط ا).

14) يورد الدكتور عبدالعزيز المقالح – اثناء تحليله لمجموعة (جنائز معلقة) للشاعر/ عبدالرزاق الربيعي – حكاية الأعرابي الذي تزوج بجنية وقد حرص على أن لا ترى البرق لأنه مجرد أن تراه ستختفي عن حياته، وعلى الرغم من حرصه، فإنها ترى البرق وتختفي، ينظر: الدكتور عبدالعزيز المقالح، أبجديات، ملحق الثورة الثقافي، العدد 13136، صنعاء 30/ اكتوبر/ 2000م.

15) ابن منظور، مادة (غ ت ل).

16) علي عبدالله خليفة. ص 27 – ص 34.

17) نفسه، ص 79 – ص 84.

18) نفسه، ص 105 – ص 108.

19) نفسه، ص 45 – ص 53.

20) نفسه، ص 116 – ص 117.

21) نفسه، ص 71 – ص 73.

22) نفسه، ص 17 – ص 19.

23) التشبيه المعكوس، هو نمط تشبيهي قال عنه ابن جني (ت 392هـ): «هذا فصل من فصول العربية نجده في معاني العرب، كما تجده في معاني الأعراب ولا تكاد تجد شيئاً من ذلك إلا والغرض منه المبالغة». وأوما العلوي (ت 745هـ) إلى جماليات هذا الضرب البياني، بقوله: «ابن مطرد العادة في البلاغة على تشبيه الأدنى بالأعلى، فإذا جاء خلاف ذلك فهو معكوس». ينظر على التوالي: ابن جني، الخصائص، تحقيق: محمد علي النجار، دار الكتاب العربي، بيروت (دون تاريخ)، ج1/ ص 300، كما ينظر: العلوي، كتاب الطراز، دار الكتب العلمية، بيروت 1983م، ج1/ ص 309.

24) علي عبدالله خليفة، ص 39 – ص 41.

25) نفسه، ص 63 – ص 66.

26) نفسه، ص 59 – ص 61.

27) نفسه، ص 86 – ص 87.

28) نفسه، ص 119 – ص 123.

* * *

علاقات الحضور والغياب
في شعرية النص الأدبي

سمير الخليل



1. النص الجديد: تعددية القراءة والتأويل:

تهدف هذه الدراسة إلى تقديم قراءة (دلالية/ تأويلية) لقصيدة (أنشودة المطر) للشاعر بدر شاكر السياب، بغية استنطاقها، وتقديم قراءة تسهل أمر الانطلاق من مستوى التحليل الدلالي إلى مستوى تأويل النص الشعري، ولقد حاولنا أن نقرأ ونسأل – عبر وعي معاصر – نصًا يعود إلى التراث القريب، ومادام النص يقبل القراءة والسؤال فهذا يعني أنه مازال حيًا غنيًا بالدلالات وبالتالي فهو متعدد المعاني، ومن هنا حاورنا (النص/ الموضوع) الذي ترشح عبر ذاتنا، محاولين تأويله، مدركين بأن التأويل هو حوار بين المؤول والنص كما يرى النقد الحديث، إنه حوار ليس بين مرسل ومتلقٍ، ولكنه حوار بين سائل ومسؤول، هنا يصبح الحوار مع النص حوارًا ناطقًا وليس أصمًا فلا وجود لنماذج شعرية كبيرة، على المؤول أن يعيد قراءتها، بل هناك نصوص نتلقاها سائلين ومحاورين، معتمدين منهج التجربة للبحث عن حقيقة النص.

سنرسم لنا – في البدء – هدفاً نستضيء به، وهو محاولة اكتشاف

السبب الذي جعل (أنشودة المطر) تقف في مقدمة روائع السياب عند أغلب النقاد والقرّاء؟. لا شك أن هناك تغييباً يتمنع - ولا يمتنع - يمنح القصيدة القراءات المتعددة - بل المتباينة - هذا التغييب يتمثل في البؤر الدلالية المتحركة في القصيدة، حتى ليصعب القبض عليها. وهنا سنطرح سؤالاً لابد منه: هل تمنح (أنشودة المطر) قراءة تأويلية؟ أي هل يحتمل النص تلك القراءة؟ إن القراءة الاحتمالية لابد أن تكون قراءة (مشبوهة) و(متهمة) بالذاتية، بيد أن هذه الذاتية لابد منها، إذ يترشح (فهم) النص من خلالها ليمر إلى التأويل. سنكون - إذن - في مفترق طرق، استبعاد (الأنا) واستحضارها في الآن نفسه، هنا بالذات سنحتاج إلى (المؤسسة الأدبية)[1] التي دعا إليها ستانلي فش، وهي مجموع محصلة الآراء المعاصرة التي تؤيد القراءة الحالية.

عند ظهور القصيدة قال النقاد إنها قصيدة سياسية تدين الحكم القائم وتحرض عليه في العراق، مدّعين أن هذا الاكتشاف هو القيمة الحقيقية والنقطة المركزية فيها، لكن الحكم القائم تلاشى منذ أكثر من ثلاثة عقود، أما القصيدة فلم تتلاش، بل بقيت عملاً خالداً ونسقاً لا زمنياً، وقد اشتملت على معانٍ مستقلة عن السياق الخاص، الذي استوجب إنشاءها، وبالتالي أصبحت قادرة على أن تكون وصفاً لمستقبل غامض لا يمكن التكهن به.

غموض المستقبل جعل النص يقف في منطقة (البرزخ) - إذا جاز التعبير - تلك هي (النقطة الحقيقية) التي ندعي اكتشافها، كونها عالماً انتقالياً مضطربًا. بيد أنه عالم مظلم حزين بسبب ما مضى، وما سيأتي، ولكي نستخرج (النقطة الحقيقية) أو القيمة الحقيقية، علينا أن نبحث في (رمل) العوالم الممكنة للقصيدة عن (خاتم) التأويل، ومهما ندعي باكتشافنا ذلك الخاتم، فسوف يأتي من يقول لنا: إن خاتمكم مزيف، وإن الخاتم الحقيقي في مكان آخر، وفي ذلك دلالة على غنى وتعدد معاني القصيدة، إن ما يمنح القصيدة الحياة - كما تقول

بربارة هرنشتاين سمث – «هو تحديداً تلك الصفة اللانهائية – الافتراضية أو التأويلية – التي تتمتع بها»(2).

2. التأويل: الوظيفة والدلالة:

بدءًا، يمكن تقسيم القصيدة إلى مقاطع تبعاً للعنصر المهيمن في كل مقطع والذي يستدعي بدوره وظيفة، لتصبح – في النهاية – حركة الوظائف في النص، الموضوع الأول للتأويل.

تكون (العينان) علامة مهيمنة في المقطع الأول الذي ينتهي بعبارة (يرجّه المجداف وهناً ساعة السحر) وإذا ما حللنا – تركيبيًا – سطراً من هذا المقطع هو:

(عيناك حين تبسمان تورق الكروم)

نجده يتكون بدوره من علامة مهيمنة هي (تبسمان) وهي فعل انفعالي للمخصص (عيناك)، ويتضمن السطر فعلاً إنجازياً هو (تورق)، ومخصصه (الكروم)، أما الظرف (حين) فهو علامة زمانية، وعليه فإن عدة عوالم ممكنة تحيلنا عليها البنية التركيبية للسطر الشعري، منها:

1. إن العينين لم تبتسما بعد.
2. إن العينين في انتظار أن تبتسما.
3. إمكانية الابتسام للعينين.
4. ابتسمتا في الماضي (حضور التجربة).

إن هذه العوالم الممكنة – تركيبيًا – تحيلنا – دلاليًا – على القيم الحقيقية في السطر والمقطع عمومًا، والتي تتمثل في (الصور الحلمية) للعينين في المقطع

المذكور، أي ما لم يتحقق من المكونات الوجودية أو المعنوية حتى انتهاء المقطع على أرض الواقع، بذلك يقوم المقطع بوظيفة (الحلم).

يبدأ المقطع الثاني بأداة تشبيه، وقام التشبيه هنا بوظيفة تغيير المعنى، بعده شكلاً من أشكال التحويل في المعنى، إن العلامة المهيمنة في هذا المقطع هي (الأسى) تتضح من العلامات العرفية في المقطع (تغرقان) (المساء) (رعشة البكاء) (نشوة وحشية) (ضباب) (الظلام).. ويبدو أن المقطع الثاني على تضاد مع المقطع الأول، فالأول يحيل على الوعي الممكن، أمّا الثاني فيحيل على الوعي القائم، يجمعها عامل مشترك هو (العينان) الذي يكون بمثابة المرجع في كليهما، وعندما تتغير النظرة إلى المرجع يتغير المعنى، يقول بيير جيرو «ينتج التبديل عن تغيير في الفكرة التي يتخذها المتكلم عن المرجع»[3] وبذلك تتحول (العينان) من مادة للحلم الجميل (الرومانسي)، إلى مادة للواقع المر القاسي، هذا التحول يضفي على المقطعين عمومًا غلالة شفافة من الأسى.

يقوم التشبيه – كعلامة لغوية – في المقطع الثالث بذات الوظيفة السابقة وهي تغيير المعنى، ويبدو على هذا المقطع – بعكس الثاني – مسحة فرح تشكّل فيه العلامة المهيمنة (أقواس السحاب) (كركر الأطفال) (عرائش الكروم) (دغدغت صمت العصافير – أنشودة المطر) بذلك يبدو المطر الذي يختم المقطع رمزًا للأمل والتفتح، كما أن العلامة المهيمنة تتجسد في المقطع صوتياً عبر الفعلين الانفعاليين المضعّفين (كركر – دغدغ)، إن الصورة السمعية لهذه الصيغة – الفعل الرباعي المضعف – تحيل على الصفة النفسية لها، فضلاً عن طبيعتيهما الانفعاليتين، وهذه الإحالة تبدو واضحة، لاسيما عند تحقيق الصورة الداخلية في النص:

وكركر الأطفال في عرائش الكروم

ودغدغت صمت العصافير على الشجر

أنشودة المطر

مطر... مطر... مطر...

يشترك المقطع الرابع مع الثالث بعامل مشترك بينهما هو المطر:

تثاءب المساء والغيوم ماتزال

تسحّ ما تسحّ من دموعها الثقال

في المقطع الثالث يقترن المطر بالأنشودة، أمّا هنا فهو (دموع ثقال)، وبذلك ندرك المختلف عبر المتشابه، فوظيفة المطر في هذا المقطع هو (الثقل على النفس)، (ثقل المساء، ثقل سح الغيوم، ثقل الدموع) أضاءت هذه الوظيفة (اختلاف المطرين) في المقطعين السابقين. إذ أصبح لكلٍّ منهما دلالة مختلفة كفلت اختلاف التأويل.

ثيمة المقطع الخامس تتمحور حول (طفل) افتقد أمّه الميتة، يوجد في المقطع أكثر من منظور، الأول: هو منظور الطفل. الثاني: هو منظور الرفاق. والثالث: هو منظور الراوي بحقيقة الأمر – الغياب الأبدي – صوتيًا في المقطع الطويل من القوافي (ينام، عام، سؤال، تعود، هناك، لحود) ينتهي المقطع بهذا السطر:

تسفُّ من ترابها وتشرب المطر

يتكون هذا السطر من جملتين مصدَّرتين بفعلين إنجازيين ومخصّصيهما، يربطهما حرف العطف (الواو) الذي يفيد هنا مطلق الجمع بين الإسفاف (الالتهام) و(الشرب)، فالأم – إذن – تلتهم التراب وتشرب المطر (الردي) أي تموت وتموت، فالمطر هنا أحال إلى معنى آخر هو (العدم والغياب) الذي سبَّب ابتعاد الأم عن طفلها.

يسهم حرف التشبيه (كأن) في صياغة المقطع السادس الذي يمكن أن نسمّيه (لوحة الصياد). في المقطع فعلان إنجازيان، الأول: للصياد (يجمع) والثاني: للقمر (يأفل). وفعلان انفعاليان للصياد هما (يشتم) و(ينشر)، فالصياد ينجز جمع الشباك الفارغة، إذ لم يجنِ شيئاً مما دعاه إلى استخدام فعلين انفعاليين يشكلان فعاليته في المقطع – ... المياه والقدر، وينثر الغناء...، وإذ تشكّل أفعاله الثلاثة لوحة (العودة الخاسرة) تأتي علامة المطر هنا رمزاً لاستجداء الصياد الحزين، إذ يقترن المطر بوظيفته العرفية، وهي الخصب من خلال انخراط (المطر) في الصيرورة الوظيفية «للسيموزيس»[4]، ولربّ سؤال يتبادر هو: ما علاقة الطفل والأم بالصياد الحزين لكي تأتي لوحتاهما متتابعتين؟.

إنّ ما يجمع بين اللوحتين هو الغياب والبعد القسري، بُعد الأم عن طفلها، وبعد الصيد عن الصياد، كلاهما فاقد يائس، فالطفل نام من غير أمه، والصياد رجع من غير صيده، فالمطر في اللوحة الأولى يقترن بالأم في عالم الغياب، عالم العدم، وهو في الثانية يقترن بالصيّاد (الضعيف) الذي راح يبحث عن الصيد في عالم الغياب (عالم المطر)، نستنتج من ذلك أن المطر يشكّل في اللوحتين بُعداً (ميتافيزيقياً) استدعاه الشاعر في فترة ضعفه وتشرّده. إن التجانس بين اللوحتين يمنح القصيدة قيمة عالية، «فكلما كانت العناصر متفرقة عن بعضها في البدء، وبدا الأمر صعباً في إيجاد علاقة بين العناصر بسبب غموضها، كلّما ارتفعت القيمة الجمالية للعمل في اللحظة التي يتم اكتشاف بنية التجانس فيه»[5].

وممّا يؤكد تأويلنا السابق أن اللوحتين محاطتان بحزنين منبعثين من المطر، الأول هو ثقل المطر على النفس في المقطع الرابع، والثاني في المقطع السابع:

أتعلمين أيَّ حُزنٍ يبعث المطر؟

يشكل الحزن هنا علامة مهيمنة على المقطع (حزن، تنشج، وحيد، ضياع، الدم المراق، الجياع، الموتى). يبدأ المقطع بالسؤال السابق، وينتهي بالجواب: (هو المطر) – إذن – فالجواب الكامل هو (يبعث المطر حزناً هو المطر) فالحزن يأتي من المطر والمطر يأتي من الحزن لتكون سلسلة لا تنتهي من الدور والتسلسل بين المطر والحزن – أحدهما يلد الآخر – تطغى على القصيدة عمومًا.

تستمر العلاقة الجدلية بين الأشياء عبر صراع المتناقضات لنجد في البيت التالي عالماً يرتبط جدلياً مع سابقه:

ومقلتاك بي تطيفان مع المطر

تعود (أنا) الشاعر إلى عالم الطيف، ليجد فيه العينين بوصفهما عالم النقاء، والمطر بوصفه علامة عرفية خارج إطار وعي (أنا) الشاعر، يتحول (الإيهام/ الحلم) هنا إلى عالم الشاعر الحقيقي له بوصفه معبّرًا عن عالم المكبوتات في الواقع، ذلك ما يؤكده فرويد بقوله: «تعبّر التصورات المتناقضة عن نفسها في الحلم في شكل عنصر واحد أوحد بصورة دائمة تقريباً»[6].

نود أن نؤكد أن المطر يحمل – هنا – معنيين متناقضين في عالمين متضادين، الأول: هو المعنى العرفي للفظ – أي رمز الخصب والربيع – في الحلم. والمعنى الآخر: هو المعنى (السيّابي) بوصفه رمزًا للحزن في الواقع. إن اقتران الحزن بالمطر هو ثيمة تداولية عند الشاعر مما يسمح لنا أن نضع في قاموس السياب الشعري، المطر معنى من معاني الحزن، إذ نسمعه يقول في قصيدة (النهر والموت):

فيدلهمُّ في دمي حنين

إليكَ يا بويب

يا نهري الحزين كالمطر[7]

المشهد الشعري الآتي يحمل رؤيا متفرّدة، ربما انطلقت منه حداثة الشعر الحرّ الفكرية للمضامين التي ينطوي عليها:

وعبر أمواج الخليج تمسح البروق

سواحل العراق بالنجوم والمحار

كأنها تهمّ بالشروق

فيسحب اللّيل عليها من دمٍ دثار

يتكون المشهد من ثلاث لحظات، الأولى: هي لحظة (البروق)، إذ يشكّل الفعل الإنجازي (تمسح) علامة مهيمنة توحي بالفعل المثمر مما يولد اللحظة الثانية: (كأنّها تهمّ بالشروق)، والتشبيه هنا قام بتغيير المعنى من مجرد قيام الفعل إلى احتمال أداء مهمته، فيكون الفعل (تهمّ) إزاء مفترق طرق في مهمته، إمّا نجاح المحاولة، أو فشلها، وتتمحور المحاولة في الشروق، هنا تأتي اللحظة الثالثة لتؤكد الطريق الثاني: فلا ينتهي البرق إلاّ للزوال من غير إنجاز الفعل. وما يهمنا الآن ليس ذلك الفهم والشرح لتلك اللحظات، بل ما يهمنا التأويل الذي تنطوي عليه تلك اللحظات – لاسيما الثانية منها – لأن تلك اللحظة ليست رومانسية وليست واقعية، إنها لحظة بينهما، لحظة نفسية باقية تحمل في طياتها المصير المجهول، مثلما تحمل مختلف الانفعالات المتضادة – في الآن نفسه – (الخوف/ الاطمئنان)، (الفرح/ الحزن)، (القيد/ الحرية).. إنها لحظة (البرزخ) بين عالمين – إذا جاز التعبير – عالم (الحلم والواقع)، إنّ البرق يحيل إلى احتمالين: إمّا سرعة الزوال (لا يؤدي إلى مطر)، أو ينتهي إلى مطر، كما أن التشبيه (كأنها) يحمل المقاربة ولا يحمل المطابقة مع الفعل الإنجازي، أي أنّ الشروق لم ينجز بعد، وتبقى اللحظة الثالثة (فيسحب اللّيل عليها من دمٍ دثار) هي اللحظة الحقيقية الراسخة والمنجزة فعلاً.

هل نستطيع أن نسند إلى اللحظة الثانية وظيفة ما، كأن تكون وظيفة الغياب أو الغيبة النسبية التي لابد من أن تنتهي بحضور ما؟، بيد أن زمن تلك اللحظة هو زمن نفسي وليس فيزيائياً، ولا شك أننا بحاجة إلى مصطلح نقدي يميز تلك اللحظة المحكومة بالشلل الدرامي، لأنها تستكمل التعليق على التعليق، وتحمل مظهرًا نفسيًا، يتمثل في الإحساس بعدم اكتمال العالم بعد.. إنها لحظة نسبية بين الرؤية الواقعية والرؤيا الرومانسية.

وظيفة الغياب تعود لتحكم مقطع (النداء) للخليج:

يا خليج يا واهب اللؤلؤ والمحار والردى

ثلاثة مكونات تصورية متناقضة يجمعها عالم الخليج: (الغنى، **الفراغ، العدم**)، بيد أن الصدى يبتلع (اللؤلؤ) ليرجع الفراغ والعدم إلى المنادي، **وهذا** أمر متوقع في ضوء المشهد السابق، إذ لا أمل في الواقع المر، فيتجه **الشاعر إلى** العالم الأسطوري ليجد الخلاص، ويتحقق فيه حضور الغائب:

حتى إذا ما فض ختمها الرجال

لم تترك الرياح من ثمود

في الواد من أثر

النص لم يذكر الفعل الإنجازي للرجال، ولكن ترك الأسطورة تتكلم لتحقق التوازن مع الواقع، فالأسطورة كما يقول شتراوس «تزود الإنسان بنماذج منطقية تكون قادرة على قهر التناقضات التي يواجهها في الواقع»[8]، هذا يعني أن فعل المقاربة (أكاد) لم يحقق التطابع مع الهدف، مما أدى إلى الهروب إلى العالم الآخر (الميتافيزيقي) ليحقق وظيفة (حضور الغائب)، ثم تعود المحاولة مرة أخرى.

أكاد أسمع النخيل يشرب المطر

لما يزل منظور الشاعر (البرزخي) يحكم رؤيا القصيدة، لذلك استمر فعل المقاربة (أكاد) في الحضور، هنا سنطرح سؤالاً يبدو ساذجًا للوهلة الأولى هو: لماذا يشرب النخيل المطر على الرغم من وجود الأنهر الكثيرة في العراق؟ أي لماذا يترك النخيل الماء الكثير ليعول على الماء القليل (المطر)؟ ولكن لنستمر في مقاربة السياق: (وأسمع القرى تئن) لابد أن هناك ألمًا حل بقرى النخيل، وجعلها تئن وجعل أهلها يهاجرون راكلين صعاب الخليج: (والمهاجرين يصارعون بالمجاديف وبالقلوع عواصف الخليج والرعود) هنا يبدو أن المطر يشير إلى أنين القرى وهجرة أهلها، الهجرة والألم – تبعاً لقانون السببية – نتيجتان من نتائج (المطر/ الردى) أي أن النخيل يشرب (الردى)، هنا يقوم – تبعًا لقانون الحتمية المنطقية – مقطع آخر:

وفي العراق جوع

وينثر الغلال فيه موسم الحصاد

لتشبع الغربان والجراد

وتطحن الشوّان والحجر

رحىً تدور في الحقول حولها بشر

مطر.. مطر.. مطر..

لنجرّب الحقول الدلالية التي ينطوي عليها المقطع:

1. الحقل الدلالي الذي تحيل إليه البنية الرمزية، أي أن العراق يجوع بسبب الإقطاعيين والمستغلين، وفيه تحريض على النظام القائم.
2. الحقل الدلالي الذي تحيل عليه البنية التركيبية – العلامات العرفية – أي أن العراق فيه جوع بسبب الغربان والجراد الحقيقيين اللذين يأتيان على غلال موسم الحصاد.

3. الحقل الدلالي الذي يحيل إليه مستوى الأقوال ومستوى الأفعال، الحقلان الدلاليان الأولان يغلقان باب التأويل، ويجعلان بنية الرسالة سطحية ومباشرة، أما العمق فيكمن في الحقل الدلالي الثالث، ومنه نستطيع أن ننطلق إلى تأويل ما للمقطع.

يبدو المقطع – من الناحية التركيبية – مكوّنًا من مستويين، مستوى الأقوال – وهو مختص بـ (الأنا) – ومستوى الأفعال وهو مختص بـ (الأنت) في الجملة الأولى الخبر – شبه الجملة (في العراق) – مقدم وجوبًا وهو طابع مخصص للعلامة العرفية (جوع) بيد أن تقدمه يسلّط الأضواء عليه، ويجعله علامة مهيمنة ليكون (الجوع) طابعها المخصص، ويأتي مستوى الأفعال ليحدد زمن (الجوع) إنه الزمن الحاضر – زمن موسم الحصاد – إنّ في الأمر مفارقة – جوع في موسم الحصاد – بيد أن مستوى الأفعال يستمر ليضيء الثيمة ومن ثمّ يضيء عالم (الأنت) فالغلال تُنثر لتشبع الغربان والجراد، إن قانون السببيّة يحكم المقطع، فالعراق يجوع لوجود الغلال، والغلال توجد لتشبع الغربان والجراد، ولتشبع الأخيرتان يجب أن تدور الرحى وتطحن الشوان ولكي تدور الرحى يجب أن يدور حولها البشر الجائعون، والبشر جائعون لأن في العراق جوعًا.. هكذا تنغلق الدائرة على نفسها، ويتخذ المقطع البناء الدائري له، حيث يبدأ بمستوى القول لينتهي به: (مطر.. مطر.. مطر..) هل البشر يستغيثون بالمطر للخروج من الدائرة؟ هل السياب يكشف قانوناً طبيعياً ونسقاً لازمنيًا – في ظل عالم البرزخ الحالي – يحيل المستقبل إلى الطريق المسدود أو إلى اللامستقبل؟:

وكلّ عام – حين يعشب الثرى – نجوع

ما مرّ عام والعراق ليس فيه جوع

في محاولة أخرى للخروج من الدائرة (البرزخ) يستغيث الشاعر بالخليج، ماذا بوسع الخليج أن يهدي للمستغيث؟! هنا يبدو العالم الواقعي الذي هرب إليه

الشاعر لا يقلّ سوداوية عن العالم الذي هرب منه، فالخليج لا يهب للشاعر سوى (رغوة الأجاج) بمعنى (اللا شيء) والمحار يعني (الفراغ) والردى (العدم)، يرتبط هذا المقطع عضوياً وزمنياً بمقطع هجرة أهل النخيل، هذا يعني أن المهاجرين لم يجدوا الخلاص في الهجرة فقد ابتلعهم الخليج، بينما يستمر القانون الطبيعي:

وفي العراق ألف أفعى تشرب الرحيق

من زهرة يربّها الفرات بالندى

هنا تتعمق ثنائية التضاد بين (الأنا) و(الأنت) لتصل عبر سوداوية الشاعر إلى ثنائية (الموت/ الحياة).

أخيراً يأتي صدى صوت سحيق عبر الخليج مشكلاً انبعاثًا آخر، هذا الانبعاث يأتي من السببية اللامنطقية التي ابتدعها الشاعر: (في كل قطرة من المطر، وكل دمعة.. وكل قطرة تراق من دم العبيد) ليواجه بها قسوة الحياة، بيد أن الأمر يختلف هنا، فعندما ينتهي الصدى المسموع من الذات، والذي ينتهي بالانبعاث الأسطوري، يأتي صوت الذات هنا (ويهطل المطر)، وهناك ثلاثة دروب لتأويل الجملة الأخيرة من القصيدة:

1. إنّ حرف الاستئناف يعود بالجملة إلى حيث الانقطاع عن سياقها الذي يتمثل في:

سيعشب العراق بالمطر

....

ويهطل المطر.........

إذ غادر الشاعر أرض العراق إلى الخليج، وعندما لم يجد مبتغاه عاد إلى العراق حيث المطر، ومما يؤكد هذه القراءة أن (سين) الاستقبال المرتبطة مباشرة

بالفعل تحيل على المستقبل القريب لإنجاز الفعل، بالتالي يتحقق الإعشاب بهطول المطر.

2. استمرار القانون الطبيعي الذي اكتشفه السياب وهو أنّ هطول المطر يصاحبه دائماً البؤس والفقر، بينما ينعم الأثرياء بالخيرات، هنا يعود (واو) الاستئناف بجملته إلى سياقها الذي انقطعت عنه:

وفي العراق ألف أفعى تشرب الرحيق

من زهرة يربّها الفرات بالندى

....

ويهطل المطر..............

3. استمرار الحزن إذ يبعث المطر دائماً حزناً متأتياً من (عالم البرزخ) الذي يتمركز فيه الشاعر: عالم المستقبل الغامض أو اللاّمستقبل، فكل قراءة من القراءات السابقة تنطلق من وجهة نظر (سياقية)، مما يصعب معه ترجيح قراءة على أخرى، ونحن لا نرجّح وإنّما نؤكد تعدد المعاني في القصيدة، ذلك التعدد الذي كفل للقصيدة البقاء.

وفي الختام نقول إن التأويل كما يرى تودوروف هو إدخال العمل الأدبي في علاقاته مع القراءة، ذلك أنه «لا قراءة خارج التأويل، وبالتالي فإنّ النظر في النص من دون تأويله يعني لا قراءته»[9]، عبر هذا التنظير (قرانا) (أنشودة المطر) فوجدنا أن الشبكة الدلالية تتمركز حول بؤرة واحدة يمكن أن نسميها (عالم البرزخ)، وعلى طرفي هذه البؤرة شبكتان دلاليتان متضادتان، الأولى: هي شبكة (الموت والغياب). والثانية: هي شبكة (الحياة والحضور) تتبادل هاتان الشبكتان مراكزهما في النص لتدخلا في صراع جدلي يكون (عالم البرزخ) مركزه.

إن مركز الجذب الدلالي يتمثل في النص باللحظة المركزية التي يتمركز

حولها النص (كأنها تهم بالشروق)، من ثم يضيء هذا المركز الشبكات الدلالية الأخرى التي تصب فيه أخيراً.

وحيث يكون المركز الدلالي أو (بؤرة التوتر الدلالي) فعلاً للمقاربة لا للحسم تكون القصيدة محكومة بالشلل الدرامي الذي يطغى على متنها، فكل (رمال) العوالم الممكنة في النص متحركة، ولا شيء ثابت، سوى حزن الشاعر (أتعلمين أي حزن يبعث المطر؟)، بذلك أضاف السياب معنى آخر إلى معاني الموت والانبعاث، حين جعلها شكلاً من أشكال التعبير عن تجربة إنسانية معاصرة، هي تجربة الحزن والتشتت والضياع في (عالم البرزخ). تلك هي النقطة الحقيقية التي توصلنا إليها، بعد الغور في رمال النص المتحركة، لعلنا استخرجنا خاتم التأويل.



الإحالات

1) ما الذي جعل التأويل مقبولاً، ستانلي فش، ت: رعد محمد مهدي. م الثقافة الأجنبية، بغداد، ع 3/ 1992 ص 52.

2) أخلاق التأويل، باربرا هرنشتاين سمث، ت: هادي الطائي. م الثقافة الأجنبية بغداد ع 3/ 1992 ص 31.

3) تغييرات المعنى، أشكالها، بيين جيرو، ت: منذر عياشي. م الفكر العربي المعاصر ع 46/1987 ، ص 85.

4) السيموزيس: (هو السيرورة التي يعمل بموجبها شيء كعلامة، ويلاحظ أن هذه السيرورة تقوم بتحريك ثلاثة عناصر:

(أ) ما يعمل كعلامة. (ب) ما تحيل عليه هذه العلامة. (جـ) الأثر الحاصل على المؤوِّل، وهو أثر يصير الشيء بموجبه علامة بالنسبة للمؤوِّل).

ينظر: المقاربة التداولية، فرانسواز أرمينكو، ت: سعيد علوش، مركز الإنماء القومي – بيروت 1985 ص 52.

5) فن جزئي وتأويل مطلق، وفانغ إيزر، ت: مهند يونس. م الثقافة الأجنبية، بغداد ع 3، سنة 1992، ص 48.

6) الحلم وتأويله، سيجموند فرويد، ت: جورج طرابيشي. دار الآداب – بيروت، 1988، ص 41.

7) ديوان أنشودة المطر، بدر شاكر السياب. دار العلم للملايين – بيروت 1969، ص 28.

8) الأسطورة والمعنى، كلود ليفي شتراوس، ت: شاكر عبدالحميد: دار الشؤون الثقافية – بغداد، 1986، ص 6.

9) خطاب السرد القصصي من التدليل إلى التأويل، د. عبدالله إبراهيم. م الأديب المعاصر، ع 34، سنة 1992، (بغداد) ص 18.

الملحـق

«أنشودة المطر»(•) بدر شاكر السياب

1. عيناك غابتا نخيلٍ ساعة السَّحَرْ
أو شرفتان راح ينأى عنهما القَمرْ
عيناك حين تبسمان تورق الكرومْ
وترقص الأضواء كالأقمار في نهرْ
يرجّه المجداف وهنًا ساعة السَّحرْ
2. كأنَّما تنبض في غوريهما النجومْ..
وتغرقان في ضباب من أسى شفيفْ
3. كالبحر سرّح اليدين فوقه المساء
دفء الشتاء فيه وارتعاشة الخريف
والموت والميلاد والظلام والضياء
فتستفيق ملءَ روحي رعشة البكاء
ونشوة وحشيةٌ تعانق السماءْ

(•) قمنا بتقسيم القصيدة إلى مقاطع، كل مقطع يتوفر على غرضه الخاص، وصولاً إلى الغرض الرئيس في القصيدة، إنّ مفهوم الغرض كما يقول توماشفسكي (هو مفهوم شامل يوحّد المادّة اللغوية للعمل الأدبي، فالعمل ككل يمكن أن يكون له غرض معين، وفي نفس الوقت فإنّ كل جزء من أجزائه يتوفر على غرضه الخاص، ويتلخص تفكيك العمل في عزل أجزائه التي تختص بوحدة غرضية خاصة) ينظر: نظرية المنهج الشكلي (نصوص الشكلانيين الروس) ت: إبراهيم الخطيب. الشركة المغربية للناشرين المتحدين - المغرب 1982 ص 180.

كنشوة الطفل إذا خاف من القمر!

كأنّ اقواس السحاب تشرب الغيوم

وقطرةً فقطرةً تذوب في المطر..

وكركر الأطفال في عرائش الكرومْ

ودغدغت صمت العصافير على الشجرْ

أنشودة المطر..

مطر.. مطر.. مطر..

4. تثاءب المساء والغيوم ماتزالْ

تسحّ ما تسحّ من دموعها الثقالْ

5. كأن طفلاً بات يهذي قبل أن ينامْ

بأنّ أمّه – التي أفاق منذ عامْ

فلم يجدها ثمّ حين لجّ في السؤالْ

قالوا له: «بعد غدٍ تعود..» –

لابدّ أن تعودْ

وإن تهامس الرفاقُ أنّها هناكْ

في جانب التلّ تنام اللّحودْ

تسفّ من ترابها وتشربُ المطرْ

6. كأنّ صياداً حزيناً يجمع الشبّاك

ويلعن المياه والقدر

وينثر الغناء حيث يأفل القمر

مطر.. مطر..

7. أتعلمين أيَّ حزنٍ يبعث المطر؟
وكيف تنشج المزاريبُ إذا انهمر؟
وكيف يشعر الوحيد فيه بالضياع؟
بلا انتهاء – كالدم المراق، كالجياع
كالحبّ كالأطفال كالموتى – هو المطر

8. وعبر أمواج الخليج تمسح البروق
سواحل العراق بالنجوم والمحار
كأنها تهمّ بالشروق
فيسحب اللّيل عليها من دمٍ دثار

9. أصيح بالخليج: «يا خليج
يا واهب اللؤلؤ، والمحار، والرّدى
فيرجع الصّدى
كأنّه النشيج:
«يا خليج يا واهب المحار والرّدى..»

10. أكاد أسمع العراق يذخر الرعودْ
ويخزن البروق في السهول والجبال
حتى إذا ما فضّ عنها ختمها الرجال
لم تترك الرياح من ثمود
في الواد من أثرْ

أكاد أسمع النخيل يشرب المطر
وأسمع القرى تئنُّ والمهاجرين
يصارعون بالمجاذيف وبالقلوع
عواصف الخليج، والرعود، منشدين
مطر.. مطر.. مطر..

11. وفي العراق جوع
وينثرُ الغلالَ فيه موسمُ الحصاد
لتشبع الغربان والجراد
وتطحن الشوان والحجرْ
رحىً تدور في الحقول.. حولها بشر
مطر.. مطر.. مطر..
وكم ذرفنا ليلة الرحيل من دموع
ثم اعتللنا خوف أن نلام – بالمطر..
مطر.. مطر..
ومنذ أن كنّا صغاراً، كانت السماء
تغيم في الشتاء
ويهطل المطر.

12. وكل عام – حين يعشب الثرى – نجوع
ما مرّ عام والعراق ليس فيه جوع
مطر.. مطر.. مطر..

في كلّ قطرة من المطر
حمراء أو صفراء من أجنّة الزهر
وكلّ دمعة من الجياع والعراة
وكلّ قطرة تراق من دم العبيد
فهي ابتسام في انتظار مبسم جديد
أو حلمة توردت على فم الوليد
في عالم الغد الفتيّ واهب الحياةْ!
مطر.. مطر.. مطر..
سيعشب العراق بالمطر



13. أصيح بالخليج: «يا خليج..
يا واهب اللؤلؤ والمحار والرّدى!»
فيرجع الصّدى
كأنّه النشيج:
«يا خليج
يا واهب المحار والرّدى»
وينثر الخليج من هباته الكثارْ
على الرمال: رغوة الأجاج والمحار.
وما تبقى من عظام بائس غريق
من المهاجرين ظلّ يشرب الرّدى
من لجّة الخليج والقرار

وفي العراق ألف أفعى تشرب الرحيق
من زهرة يربّها الفرات بالنّدى
وأسمع الصّدى
يرنّ في الخليج
«مطر.. مطر.. مطر..»
في كل قطرة من المطر
حمراء أو صفراء من أجنّة الزَّهر
وكلّ دمعة من الجياع والعراة
وكلّ قطرة تراق من دم العبيد
فهي ابتسام في انتظار مبسم جديد
أو حلمة توردت على فم الوليد
في عالم الغد الفتيّ واهب الحياة.»
ويهطلُ المطرْ..

* * *

مفهوم التماسك وأهميته في الدراسات النصية

جمعان عبدالكريم

تماسك مصطلح مترجم عن الكلمة الإنجليزية Cohesion، وقد وقع في ترجمته بعض من الاختلاف كالعادة في عملية انتقال المصطلحات العلمية مُترجمةً إلى العربية ؛ فيترجمه محمد الخطابي إلى الاتساق[1] في حين يترجمه تمام حسان إلى السبك[2]، وتترجمه إلهام أبو غزالة وعلي خليل حمد إلى التضام[3]. أما عمر عطاري، فيترجمه إلى الترابط[4]. ويترجمه عبدالقادر قنيني إلى الالتئام[5]. ويسبب من ذلك ينقله أحمد عفيفي مترجماً إلى ثلاثة مصطلحات معطوفة بأو التنويع هي: السبك، أو الربط، أو التضام. وإلى هنا قد يكون الأمر مقبولاً في هذه الفوضى المصطلحية، ولكن أحمد عفيفي ينقل مصطلحاً آخر هو Coherence إلى الحبك أو التماسك، أو الانسجام، أو الاتساق[6]. وهنا تتداخل ترجمة المصطلحين، بل إن المصطلح الأول الذي اشتهر بالتماسك أو الاتساق قد انتقلت ترجمته إلى المصطلح الثاني الذي لم يخل هو أيضاً من الاضطراب في ترجمته؛ إذ إن عبدالقادر قنيني يترجمه إلى الاتساق، وتمام حسان يترجمه إلى الالتحام، و إلهام أبو غزالة ورفيقها يترجمانه إلى التقارن، ومحمد خطابي إلى الانسجام[7]، وهنا تتزايد الفوضى المصطلحية. ويظهر أن الاضطراب في ترجمة

المصطلحات آخذ في الاتساع، إذ يترجم بعضهم المصطلح الأول إلى الترابط، والمصطلح الثاني إلى التناغم[8].

وفي غياب حل حاسم يأخذ على عاتقه مسألة الضبط المصطلحي، وإقصاء العبارة المشهورة (لا مشاحة في الاصطلاح) – في الترجمة خصوصاً – يبدو من استعمال المصطلحين في الدراسات النصية غلبة استعمال التماسك في Cohesion، وغلبة استعمال الانسجام في Coherence. ومع ذلك، فإنه من الأفضل متابعة صبحي الفقي في ترجمة المصطلح الأول إلى التماسك الشكلي، وترجمة المصطلح الثاني إلى التماسك الدلالي أو المعنوي[9]. وقد سبقه إلى ذلك كل من محمد لطفي الزليطني ومنير التريكي في ترجمتهما كتاب تحليل الخطاب[10]. أو متابعة سعد مصلوح في ترجمته البليغة حيث ترجم المصطلح الأول إلى السبك، والمصطلح الثاني إلى الحبك[11].

وأما مفهوم التماسك الشكلي Cohesion، فيعني «ترابط الجمل في النص مع بعضها بعضاً بوسائل لغوية معينة»[12]، وهذا الترابط يهتم بالروابط التي تجري في سطح النص أكثر من اهتمامه بالشكل الدلالي أو المعنوي للنص، وإذا كان هناك اهتمام بالدلالة وروابطها فيأتي عارضًا، وانطلاقًا من الشكل إلى الدلالة؛ إذ إن كل الروابط التي تربط ظاهر النص تحتوي ضرورةً على قدر من الدلالة تم الربط وفقاً لها.

وأما مفهوم التماسك الدلالي أو المعنوي فيهتم بالمضمون الدلالي في النص، وطرق الترابط الدلالية بين أفكار النص من جهة، وبينها وبين معرفة العالم من جهة أخرى، ولهذه الجهة الأخيرة أهمية قصوى إلى الدرجة التي تجعل بعض اللغويين يحدّدون التماسك الدلالي بأنه «شيء موجود في الناس لا في اللغة، فالناس هم الذين يحددون معنى ما يقرأون وما يسمعون»[13]، ولكن الأمر الأهم في التماسك الدلالي هو الوحدة الموضوعية، أو ما يطلق عليه «فان دايك» البنية

النصية الدلالية الكبرى وما يتعلق بها من بنى دلالية صغرى في النص، وكذلك البنية العليا التي لها ارتباط قوي بالبنية النصية الكبرى.

لابد لكل نص من أن يتوافر فيه شرط التماسك الدلالي كي يمكن وصفه بالنصية ، بل إن مقاربة هذا التماسك هي الخطوة الأهم في تحليل النص أو الخطاب؛ ذلك أن التماسك الشكلي بروابطه المتعددة لا يمكن أن يكفي وحده، ولا يمكن أن يشكل تماسكاً، أو وحدة في الخطاب، فيمكن أن يقال على سبيل المثال: «مرت طائرة مسرعة ، ثم انقضت السلحفاة على السمكة ، عند ذلك غربت الشمس، وضحكت هند ، لكن السيارة وقفت، ليغني» فبالرغم من استعمال بعض أدوات التماسك الشكلي، فلا يمكن أن تشكل القطعة السابقة نصًا متماسكًا، حاشا في بعض النصوص ذات السمات الخاصة كالنصوص الإبداعية، أو بعض النصوص الصوفية[14]؛ لأن التماسك يفسر عندئذ في ضوء معطيات نقدية ولسانية خاصة.

ويبدو أن التماسك الدلالي الذي يرى فان دايك أنه «عبارة عن خاصية سيمانطيقية للخطاب قائمة على تأويل كل جملة مفردة متعلقة بتأويل جملة أخرى»[15]، يختلف في طريقة تناوله عن التماسك عند «هاليدي» و«رقية حسن»، اللذين، وإن أكدا أن التماسك «مفهوم دلالي يشير إلى العلاقات الدلالية التي توجد ضمن النص، وتعرّفه بأنه نص»[16]، إلا أنهما وقفا بعملهما عند دراسة أدوات التماسك الشكلي في الغالب، وأدوات التماسك الشكلي لا شك في علاقتها القوية بالدلالة، ولكنها لا تصف بنية النص الدلالية ، والروابط الدلالية بين قضايا، بل تصف العلاقة الشكلية الدلالية في مستوى سطح النص. وقد نبه فان دايك إلى اختلاف مفهومه للتماسك عن مفهوم هاليدي، ورقية حسن، إذ يقصر هذا المفهوم على الناحية الدلالية، بل إنه يحدده أكثر من حيث طريقة تناوله، فيقول: إنه «مجموعة الشروط التي تحدد العلاقات أزواجًا، أي ضروب التعلق والتبعية بين الأحداث كما تعبّر عنها الجمل المؤلفة وما تركّب منها، ولها

صلة بعالم ممكن، وبموضوع تحاور ممكن»[17]؛ ولذلك فإنه يصف التماسك عند هاليدي ورقية حسن بأنه يركزُ على البنى السطحية للنص فقط[18].

وعلى أية حال، فإن العلاقة بين التماسك الدلالي والتماسك الشكلي هي علاقة متداخلة ومتواشجة في كثير من الأحيان، مما قد يؤدي إلى عدم الفصل بينهما، وربما إلى الخلط بينهما عند بعض الدارسين[19].

وهناك من الباحثين من يشير إلى علاقة مفهوم التماسك بثنائية المقدرة والأداء عند تشومسكي، وأنه قد يكون بعيداً عن مفهوم الأداء، ولكن التماسك عنده يشكل جزءًا من معرفة المتحدثين أو المستمعين بلغتهم، وأنه باختصار لو أن هناك عنصرًا أساسيًا عند الحديث عن المقدرة اللغوية فيما يتعلق بالمحتوى، فإن أكثر النقاش سيدور حول التماسك[20].

ولكن بعضًا من البحوث في اللغة الإنجليزية تكتفي بمتابعة هاليدي ورقية حسن (1976م) في تعريف التماسك من خلال أدواته التي ذكراها، بحيث تُجعَل أنواعًا للتماسك، وعدد تلك الأدوات خمس، وهي: الإحالة أو الصلة التركيبية، والإبدال، والحذف، والربط، والتماسك المعجمي، ولكن هذه الأنواع أصبحت في هاليدي طبعة (1985م) مهذَّبةً أكثر بجعلها في أربعة أنواع، حيث ضُمَّ الإبدال والحذف في صنف واحد[21].

ولأن النص قد يكون نصًا شفاهيًا أو نصًا كتابيًا، فلامناص من مناقشة التماسك في ضوء الشفاهية والكتابية، وستكون هذه الوقفة منصبة على ذلك حيث تظهر أهمية التماسك وفروقاته في النص بحسب طريقة نقل ذلك النص.

التماسك ما بين الشفاهية والكتابية:

إذا كان الكلام المكتوب متميزًا عن الكلام الشفاهي ، فإن أول مظاهر ذلك التميز من ناحية التماسك هو الكيفية التي تنقل بها الرسالة اللغوية، أي عملية

المشافهة من جهة، وطريقة تدوينها كتابة بعد ذلك، فمن حيث طريقة الكتابة ،فإن الوسائل الطباعية الورقية والإليكترونية قد تطورت كثيرًا؛ فأصبح الخط أكثر وضوحاً وصارت هناك مواضعات معينة لطريقة كتابة العناوين والفقرات، والترقيم، وحجم الخط، وسمك الورق، وأساليب التغليف، وتقسيم الفصول والأبواب والموضوعات، وقد أصبح لكل ذلك معايير عالمية ينبغي المحافظة عليها. والملحوظ على الأقل في الكتاب السعودي – كعينة من الكتاب العربي – أن المحافظة على تلك المعايير ليست على الوجه الذي ينبغي[22]، وهذا قد يؤثر أحياناً في تماسك النص المكتوب ، ويسهم في إغفال بعض المعلومات المهمة المتعلقة به، إضافة إلى بعض الخلل في طريقة ترتيب عناوينه، وفقراته، وأبوابه، وفهرسته، وقد تعود بعض تلك الأسباب إلى دور النشر، أو تعود في جزء منها إلى الثقافة الكتابية التي يمتلكها المؤلف. هذا وقد يكون اختلاف طريقة الطباعة مقصوداً لذاته في بعض الأعمال الأدبية الشعرية أو الروائية، وقد انطلقت دراسات في هذا المجال حول ما يُسمّى بـ (الفضاء النصي)، وكان من رواد دراسة هذا الفضاء الفرنسي ميشيل بوتور، الذي لم يقصر هذا المفهوم على الأعمال الأدبية فحسب، بل هو يشمل به أي كتاب كان، إذ يعني بالفضاء النصي «الحيّز الذي تشغله الكتابة ذاتها – باعتبارها أحرفًا طباعية – على مساحة الورق. ويشمل ذلك طريقة تصميم الغلاف، ووضع المطالع ، وتنظيم الفصول، وتغيرات الكتابة المطبعية وتشكيل العناوين، وغيرها»[23].

أما المسألة الأهم في التماسك الدلالي والتداولي في إشكال (الشفاهي والمكتوب)، فتتمثل في أن المعنى الدلالي يتأثر تأثرًا كبيرًا بالحضور الوجودي للمتحدث، بخلاف ما عليه الأمر في المكتوب، فـ «يجب التفرقة بين البؤرة النحوية – كما هي في المكتوب – والبؤرة الخطابية، فإذا كانت البؤرة النحوية تتحدد بموقعها، فالبؤرة الخطابية ليست كذلك»[24]؛ ذلك لأن البؤرة الخطابية، أو (وضع المعلومة)، توجد في المتكلم، ولا توجد في النص أو في الصيغة اللغوية فقط [25].

إن مجرّد وجود المتحدث، له اعتبارٌ كبير، وأثرٌ خطر في التماسك الدلالي، بل إن صدقية المتحدث، وصفاته الاعتبارية (أستاذ، دكتور، مشهور، مغمور، صحفي.. وغير ذلك) لكل ذلك أهمية في نوع التماسك الدلالي، وقيمته، وما ينتج عن النص من فهم ورد، فـ «الجمل في الخطاب، تدل على المتكلم بها من خلال الأدوات الإشارية المتعددة للذات والشخصية... [وهي في الخطاب المنطوق] تقدم سمة البداهة، لأن المتكلم ينتمي إلى سياق القول المتبادل. فهو هناك، بالمعنى الأصيل للموجود – هناك... وبالتالي يتداخل القصد الذاتي للمتكلم ومعنى الخطاب، بحيث يصير فهم ما يعنيه المتكلم وما يعنيه الخطاب أمرًا واحدًا... لكن قصد المؤلف ومعنى النص يكفان عن التطابق والتمازج في الخطاب المكتوب...»[26]، وهذا الاستقلال الدلالي ليس أمرًا مهمًا للتأويلية فحسب، كما هي عند بول ريكور الذي وإن أبعد مقصدية المتكلم عن النص المكتوب، إلا أنه يستحضر تلك العلاقة في التأويل[27]، وهذا بعد تداولي له علاقة بالتماسك التداولي الذي يربط النص بمنشئه.

والاستقلال الدلالي مهم كذلك في تماسك النص الدلالي، وضرورة توخي الحذر في نقل أي خطاب شفاهي، إلى خطاب أو نص مكتوب.

فإذا ما تم نقل نص شفاهي إلى صورة كتابية، فإن النتيجة في الغالب تؤدي إلى كون الأصل الشفاهي أكثر تماسكاً منه في الصورة المكتوبة التي لا يمكن أن تمثل الصورة الحقيقية للأصل الشفاهي، سواء من حيث التماسك الشكلي أو من حيث التماسك الدلالي المتعلق بوحدة الموضوع، وطريقة الربط بين دلالته، وما يرفده من حضور فيزيائي للمتكلم ومدى صدقيته[28]. وهذان الأخيران عاملان مهمان في تماسك النص الشفاهي لا يتوافران في النص المكتوب. كما النص في أصله الشفاهي وحدة في العرف وفي الإطار المرجعي؛ إذ يتوفر فيه العصر الواحد والمكان الواحد والظروف السياقية الخاصة[29]، مما يوفر دعماً قوياً للتماسك التداولي، لا يمكن أن يتوافر في النص المكتوب، إضافة

إلى خلو النص المنقول إلى صورة كتابية من الإشارة إلى أثر النبر والتنغيم وحركات الجسم وتعبيرات الوجه، مما قد يشكّل فقدًا كبيرًا لجزء من المعنى.

وأما التماسك الشكلي على صعيد الروابط، فإن النص الشفاهي يتميز إضافة إلى الروابط العامة بروابط شفاهية لا تقل أهمية عن بقية الروابط؛ إذ إن لها أكبر الأثر في الربط في أثناء الحديث المرتجل.

بقي القول: إن التماسك الكتابي قد يكون من حيث طريقة الاتصال، أو قناة الاتصال أقوى تماسكاً من التماسك الشفاهي؛ وذلك لأن التماسك الشفاهي قد يتعرض لما يسمى بالتشويش في الاتصال، حيث يدخل في الرسالة أشياء إضافية ليست منها[30] تؤدي إلى ضعف تماسك النص الشفاهي، بخلاف النصوص المكتوبة التي من النادر أن يحدث فيها خطأ طباعي، وإن حدث ظل أثره محدودًا لا يمكن مقارنته بالأثر السلبي الكبير الذي يحدثه التشويش في النص الشفاهي.

زيادة على ما سبق، فإن الأداء الشفاهي قد تظهر معه بعض العيوب في النطق؛ فتؤثر في تماسكه، وإن لم يحدث تشويش أو تلويث خارجي[31].

وأخيرًا، فإن الوعي بالتماسك في النص الشفاهي ضروري، ليس في النظر إلى النصوص الشفاهية أو النصوص المنقولة من حالتها الشفاهية إلى حالتها الكتابية بصورة مباشرة، بل حتى في النصوص السردية والمسرحية التي تتموضع فيها مقاطع من الحوار بين شخصيات النص؛ إذ الوضع هنا شفاهي منقول إلى الوضع الكتابي، ولذلك فتداخل التماسكين الشفاهي والكتابي وتأثيرهما في بعضهما ، وحدود ذلك التأثير من الأهمية بمكان.

ولابد من النظر إلى التماسك كذلك في ضوء جنس النص ونوعه؛ فالتماسك في نص نثري سردي أو غير ذلك من النصوص النثرية، يختلف حتمًا

عن التماسك في النص الشعري، والتماسك في النصوص الشعرية الصوفية في التراث العربي في صورتها الغزلية – على سبيل المثال – قد يمثل فارقًا مهمًا عن تلك النصوص الشعرية المتعلقة بالغزل والحب بأشكاله البشرية المختلفة.

ولأجل ذلك فالتماسك مرهون في مفهومه وأهميته في الدراسات النصية والنقدية بالتحديد الدقيق، للمراد به اصطلاحًا، وبآليات ذلك الاصطلاح، الشكلية أو الدلالية وبطريقة انتقال النص، وبجنس النص، أو بنوعه.



الهوامش

1) حمد خطابي : لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب، المركز الثقافي العربي، بيروت – الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 1991م ، ص ص 5-6.

2) روبرت دي بوجراند : النص والخطاب والإجراء ، ترجمة د. تمام حسان ، عالم الكتب ، القاهرة الطبعة الأولى، 1418هـ/1998م، ص 103.

3) إلهام أبو غزالة وعلي خليل حمد : مدخل إلى علم لغة النص (تطبيقات لنظرية روبرت ديبو جراند وولفانج دريسلر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، الطبعة الثانية – 1999م، ص 11.

4) باسل حاتم و إيان ميسون: الخطاب والمترجم، ترجمة د. عمر فايز عطاري، جامعة الملك سعود، الطبعة الأولى، 1418هـ/1998م، ص 332.

5) فان دايك: النص والسياق (استقصاء البحث في الخطاب الدلالي والتداولي)، ترجمة عبدالقادر قنيني، أفريقيا الشرق، المغرب – بيروت، 2000م، ص 197.

(6) أحمد عفيفي: نحو النص اتجاه جديد في الدرس النحوي، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، الطبعة الأولى، 2001م، ص 90.

7) انظر المراجع السابقة في الهوامش السابقة من 1-5، وانظر أيضاً ما نقله د. أشرف عبدالبديع من ترجمات متعددة لمصطلح: Coherence.

– أشرف عبدالبديع عبدالكريم: الدرس النحوي النصي في كتب إعجاز القرآن، دار فرحة، المنيا – القاهرة، 2003م، ص 108.

8) جورج يول: معرفة اللغة: ترجمة أ. د حمود فراج عبدالحافظ، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، الطبعة الأولى، 2000م، ص ص 145-146.

9) صبحي إبراهيم الفقي: علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق، الجزء الأول، دار قباء، القاهرة، 1421هـ/ 2000م، ص 96.

10) ج. ب. براون و ج. يول: تحليل الخطاب، ترجمة محمد الزليطيني، ومنير التريكي، جامعة الملك سعود، الرياض، 1418هـ /1998م ، ص 340، والعجيب امتداد الاختلاف في ترجمة المصطلحين حتى مع تجاور المترجمين وتقاربهم، وهو ما يُرى في ترجمة كل من سعيد بحيري، ومحمود أحمد نحلة، اللذين يترجمان المصطلح الأول بالترابط في حين يترجمان المصطلح الثاني بالتماسك!، مع أنهما كانا مع المترجمين السابقين في قسم واحد هو قسم اللغة العربية وآدابها في جامعة

الملك سعود في الرياض! ويصدق الأمر ذاته على د. محي الدين حميدي الذي يترجم المصطلح الثاني إلى التلاحم، وكان زميلاً لهما في كلية واحدة! إن ذلك ليمثل غياب التنسيق غياباً كلياً.

انظر:

- سعيد حسن بحيري: علم لغة النص (المفاهيم والاتجاهات)، الشركة المصرية العالمية (لونجمان)، القاهرة، الطبعة الأولى، 1997م ص 220.
- حمود أحمد نحلة : علم اللغة النظامي (مدخل إلى النظرية اللغوية عند هاليدي)، بدون معلومات، الطبعة الثانية، 1422هـ/ 2001م، ص 140.
- ألبرت نيوبرت وغريغوري شريف: الترجمة وعلوم النص، ترجمة د. محيي الدين حميدي، جامعة الملك سعود، الرياض، الطبعة الأولى، 1423هـ/ 2002م، ص 233، وغياب التنسيق في ترجمة المصطلح غياباً كلياً يحتاج، الحال هذه، إلى سلطة تفرض المصطلح الواحد كما يقول د. محمد خير البقاعي، انظر :
- محمد خير البقاعي: محاولات في ترجمة مصطلحات نظرية النص والعلاقات النصية، مجلة الدراسات اللغوية، المجلد الأول ، العدد الأول، محرم – ربيع الأول ، 1420هـ/أبريل- يونيو 1999م، ص 234.

11) سعد مصلوح: نحو أجرومية للنص الشعري: للنص الشعري (دراسة في قصيدة جاهلية)، فصول، المجلد العاشر، العدد الأول والثاني، يوليو – أغسطس 1991م ، ص 154.

12) شحدة فارع وآخرون: مقدمة في اللغويات المعاصرة، دار وائل للنشر، عمان، الطبعة الأولى، 2000م، ص 201.

13) جورج يول: معرفة اللغة، ترجمة أ .د محمود فراج عبدالحافظ، مرجع سابق، ص 146.

14) انظر: آمنة بلعلي: تحليل الخطاب الصوفي في ضوء المناهج النقدية المعاصرة، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2002، ص 25-88.

15) فان ديك : النص والسياق (استقصاء البحث في الخطاب الدلالي والتداولي)، ترجمة عبدالقادر قنيني، افريقيا الشرق، الدار البيضاء – بيروت، 2000م، ص 137.

16) Hallidy,M. A. K., And R. Hasan. 1976. Cohesion in English , Longman,p4.

17) فان ديك: النص والسياق (استقصاء البحث في الخطاب الدلالي والتداولي)، مرجع سابق، ص 179، الهامش رقم (1).

18) انظر: تون ا. فان دايك: النص بنى ووظائف (مدخل أولي إلى علم النص)، ضمن كتاب العلاماتية وعلم النص، ترجمة منذر عياشي، المركز الثقافي العربي، بيروت – الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 2004م، ص 148، الهامش رقم (4).

19) انظر :

– ألبرت نيوبرت وغريغوري شريّف: الترجمة وعلوم النص، مرجع سابق، ص 140.

– محمد مفتاح : التشابه والاختلاف (نحو منهاجية شمولية)، المركز الثقافي العربي، بيروت – الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 1996م ، ص 40-41، حيث حاول مقاربة مفهوم هاليدي ورقية الحسن للتماسك، وأشار إلى قيام دجين سون شا بتوسيع مفهوم هاليدي ورقية الحسن، حيث خص مفهومهما بجزء من التماسك، أسماه : النحوي المعجمي، وأضاف إليه التماسك الدلالي مشتملاً على البنية الكبرى ومدار الحديث، ثم التماسك السيميائي...

20) Joseph E. Grimes : The Thread Of Discourse, Mouton, The Hague. Paris. Netherlands . 1975 . p 272.

21) Ronald Carter And David Nunan: Introducing Discourse Analysis, Penguin Books, London, 1993. p 21 ,p 24.

22) انظر: فؤاد حمد رزق فرسوني: الكتاب السعودي المعاصر (دراسة وصفية تحليلية لفواتحه ومتنه وخواتمه)، ص 256.

23) حميد لحمداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، الطبعة الثالثة، 2000، ص 55.

هذا ويعدُّ محمود محمد شاكر في كتابه (نمط صعب ومخيف) من أوائل الذين اهتموا بمسألة الصورة الطباعية للنص وما تؤديه من دور في تماسك المعنى. وقد أشار إلى هذا السبق لمحمود محمد شاكر في كتابة القصيدة العربية وأشاد به د. سعد مصلوح. انظر:

– سعد عبد العزيز مصلوح : نحو أجرومية للنص الشعري (دراسة في قصيدة جاهلية)، ضمن كتاب: في البلاغة العربية والأسلوبيات اللسانية آفاق جديدة مجلس النشر العلمي – جامعة الكويت، الكويت، الطبعة الأولى، 2003م، ص 231.

24) محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، الطبعة الثالثة، 1992، ص 70.

25) انظر: ج. ب. براون و ج. يول: تحليل الخطاب، مرجع سابق، ص ص 224-225.

26) بول ريكور: نظرية التأويل (الخطاب وفائض المعنى)، ترجمة سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، الطبعة الأولى 2003، ص 61.

27) انظر: نصر حامد أبو زيد : إشكاليات القراءة وآليات التأويل، المركز الثقافي العربي، بيروت – الدار البيضاء، الطبعة السادسة 2001م، ص 46.

28) الصدقية أو المصداقية المقصودة هنا هي تخص ناقل المعلومة، ومدى حرصه على الصدق، وما اشتهر به في هذه الصفة، والأعراض التي قد تبدو عليه في أثناء حديثه كالابتسامة، وكاختلاج العين «وسوى ذلك من تعبيرات الجسم والحركة التي قد يستر بها بعض المتحدثين كذبهم، ويحضر في هذا المقام مقابلة تلفازية مع وزير ما اشتهر بالصدق ، ولكن المحاور أراد إحراجه، فاضطر الوزير إلى الهرب منه بنقل معلومة كاذبة مع ابتسامة عنوانها: إني أكذب!

29) انظر: جميل عبدالمجيد: البلاغة والاتصال، دار غريب، القاهرة، 2000م، ص 52.

30) لمعرفة المزيد عن التشويش وأنواعه انظر:

– إدوين إمري وفليب هـ. اولت و وارين ك. آجي: الاتصال الجماهيري، ترجمة إبراهيم سلامة إبراهيم، المجلس الأعلى للثقافة – المشروع القومي للترجمة 198، القاهرة، 2000م ، ص ص 20-21.

31) من ذلك في اللغة العربية الفصيحة المعاصرة أن «الخطاب الرسمي المعاصر سيئات في الأداء عندما يكون أداء شفوياً، منها أن بعض الرسميين يظنون أن الوقوف بين كلمة وأخرى، وبين كلمات قلائل وما يتبعها، أمر يقتضيه وقار الخطاب، وربما كان هذا وهماً كبيراً يترتب عليه أن بعض العامة يقلدونهم في ذلك، وهذا مناف أصلاً لطبيعة الخطاب التي سمتها التواصل والتبليغ».

– سمير شريف استيتية: اللغة وسيكولوجية الخطاب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الأولى، 2002م ، ص 41.

* * *

معمارية النص الشعري(1)
عند سيف الرحبي

عبدالجليـــل غزالــة



المنطلقــات:

كيف يشيد الشاعر العماني سيف الرحبي معمارية نصوصه الإبداعية، في ديوانه (رجل من الربع الخالي)؟. ما أهم المظاهر اللسانية الصوتية والمعجمية والدلالية التي تحدد هذه المعمارية في الديوان المذكور؟. ألا يمكن لدراستنا الحالية، المتعلقة بمعمارية النص الشعري الفصل في ظاهرة «الغموض» الملصقة بالقصيدة العربية.

الإطـار النظـري:

ستقتصر دراستنا اللسانية على تحليل ثلاثة مظاهر فقط، لبلورة معمارية النص الشعري في ديوان (رجل من الربع الخالي)، وهي:

1 - المعمارية الصوتية:

سنضفي هذا المفهوم على مجموع الخصائص المميزة، التي تكون

علامات ع 61، مج 16، جمادى الأولى 1428هـ – مايو 2007

مشتركة بين وحدتين صوتيتين، تضمهما قصيدة محددة من قصائد الديوان. تصبح المقابلة الشعرية بينهما محايدة، لا تثير أي تعارض أو تضاد، بل تقيم بناءً صوتيًا متفاعلاً عن طريق المعجم الشعري[2].

2 - المعمارية المعجمية:

سنوظف هذا المفهوم لتحديد كل المقابلات اللغوية الشعرية المحايدة، القائمة بين الملامح الدلالية، التي تضمها قصائد الديوان. كما أن هذا التوظيف لمعمارية المعجم الشعري سيدفعنا إلى نفي وإلغاء التعارضات والثنائيات اللغوية المتضادة.. قد يترك هذا بين القصائد المدروسة مساحات شاسعة من الغموض.

سترصد معمارية المعجم الشعري لتؤدي دورها كاملاً. تقوم بتمثيل شامل لمجموع الملامح الدلالية الشعرية، التي نعتبرها مشتركة بين الوحدات المعجمية المختلفة، التي يحويها كل نص شعري موجود بالديوان.

3 - المعمارية الدلالية:

يتغيا هذا المفهوم الثالث الكشف عن بعض المظاهر اللسانية، التي يبتكرها سيف الرحبي في قصائده بأشكال حديثة، فيها ذكاء وخيال كبيران. تروم هذه المعمارية تحديد كل معنى شعري ينتمي إلى عائلة دلالية محددة. يشكل مدلول كل كلمة يسطرها سيف الرحبي داخل قصائده شبكة دلالية أو مستودعًا من الملامح الدلالية الشعرية (مجموعة من الملامح)، تكون مشتركة بين كلمات هذه العائلة. إنها تمثل مجموعة فرعية تدرج في إحدى الشبكتين، أي التقاطع بين كل الشبكات الدلالية (ش. د). والحقيقة أن الدلالة تظهر كعملية مرقعة لأنها اقحمت مؤخراً في التحليل اللساني[3].

نتوخى من وراء رصد هذه المظاهر الثلاثة في ديوان (رجل من الربع

الخالي) التأكيد على أن معمارية النص الشعري عند سيف الرحبي تقدم عملاً إبداعيًا له صرح خطابي، متين الأساس واللبنات، واضح التصاميم. تظهر هنا اللمسة الإبداعية المتصاعدة محدثة - على مراحل متساوية - رجات معرفية عند كل متلق مرهف الحس، دقيق الملاحظة، عميق التأمل، بعيد الرؤيا...

سيدفع الإطار النظري الموظف هنا لمقاربة قصائد الشاعر، ظاهرة «الغموض» في الشعر العربي المعاصر، إلى الاختفاء والاندثار. فهذه الظاهرة نابعة من مكونات المنهج وطرقه التحليلية. كما أن الآليات العقلية والقوى التفسيرية تختلف من محلل إلى آخر. تبعًا لمستوى فهمه وطريقة تحليله، مما يجعل «الغموض» عملية نسبية لا تملك قواعد كلية اتفاقية على مستوى الدلالة.

والحقيقة الثابتة هي أن قصور المنهج التحليلي واللغة غير الواضحة وانحصار أفق المحلل بالنسبة للشعر العربي المعاصر هي التي تفتعل مجتمعة «الغموض» وتختلقه أحياناً من العدم.

يؤدي فهم البنى العميقة (= الجمل المقدرة) التي تطرحها القصائد والدواوين العربية إلى إلغاء هذا الغموض المزعوم. فوجود جمل مقدرة كثيرة في الشعر العربي يجعل فهمه من المستغلقات بالنسبة للنقاد الذين يقفون عند تحليل الجمل الشعرية الظاهرة (= البنى السطحية). يتم استعمال شعرائنا للبنى اللغوية العميقة عن عقلية غريبة، ذات تفكير مركب بعيد الغور والمدى. تبرز القواعد التوليدية التحويلية صحة مذهبنا. فلا يوجد غموض في الشعر العربي، وإنما هي مجرد بنى لغوية مقدرة، لم يصل عقل نقادنا إلى تحليلها ومعرفة قواعدها.

4 - العينة والممارسة اللسانية:

1 - **العينة**: ظهرت الطبعة الأولى لديوان (رجل من الربع الخالي)، سنة 1993، صدرت عن دار الجديد بلبنان.

قسم سيف الرحبي ديوانه إلى مجموعتين. تضم المجموعة الأولى ثمان وعشرين قصيدة، تختلف من حيث الطول والقصر، نظراً لطبيعة الموضوعات الشعرية وظروف إنتاجها ومقاصدها الدلالية.

تحمل قصائد المجموعة الأولى عنواناً جامعاً هو (رجل من الربع الخالي)، الذي يملك سلطة مهيمنة على نمطية الموضوعات[4] ودلالاتها. رتبت القصائد حسب العناوين الآتية:

1 – عروق الشيبة.	2 – أودية وشعاب.	3 – الليلة الأخيرة.
4 – صباح.	5 – مطارح.	6 – ذكرى الحاضر.
7 – أصدقاء.	8 – أصدقاء.	9 – أصدقاء.
10 – حكاية قديمة.	11 – ليل.	12 – الغريب.
13 – فانوس.	14 – لعب.	15 – أرخبيل الغرقى.
16 –حقيبة.	17 – ضواري.	18 – الشرق.
19 – في ضوء هذا الفجر الأصم.		20 – سماء خاصة.
21 – مكيف هواء.		22 – هنود في ضوء الفجر.
23 – أمام النافذة.	24 – فراق.	25 – قبر هندي باريوس.
26 – الفنان.	27 – مدن الملح.	28 – الاسم القديم.

تضم المجموعة الثانية من الديوان سبع عشرة قصيدة، رتبها الشاعر تحت عنوان معبّر هو (فيض الصحراء)، الذي تتسلل رموزه الكاسحة إلى مساحات بعض قصائد هذه المجموعة، محدثة شرخاً سافراً في معرفتنا البالية عن الوجود والطبيعة وسلوكيات بعض الناس. فسيف الرحبي يقولب بعض المفاهيم برؤية رسام تشكيلي. وهو عمل غير موجود عند أنداده.

تحتوي المجموعة الثانية من الديوان العناوين الآتية:

1 – فيض الصحراء.	2 – طيور هيتشكوك.	3 – غرف مهجورة.
4 – الراحلون.	5 – الذين كانوا.	6 – لن تقرع الأجراس.
7 – مطرقة تغور في مناجم الذهب.		8 – إلى تلك المرأة.
9 – سليمة الأزدي.	10 – رائحة.	11 – بركة المأتم والأصياف.
12 – مقاطع.	13 – مقاطع.	14 – شامة.
15 – طفولة.	16 – دوخة الألم.	17 – ما من بلد قصدناه.

إن مقاصد (INTONATION) هذا التقسيم الثنائي للديوان (رجل من الربع الخالي + فيض الصحراء) تحمل أبعادًا سيميائية تنظيمية عميقة، وأخرى دلالية متفجرة، تنقل إلينا تمكن الشاعر من تقنيات وطرق الإخراج العلمي للدواوين الشعرية. نجد هنا فنية راقية لكتابة الشعر العربي المعاصر: المساحات البيضاء بالقصيدة، عدد السطور، تقنية ضبط المقاطع حسب طولها اقصرها، نوع الخط المستعمل. كما تبرز هذه المقاصد أيضًا التزامات الشاعر ومواقفه بالنسبة لصراعات الحياة العمانية والعربية والدولية. فرموزه الشعرية تهزم بعض المتناقضات والشطحات في دنيا الفكر والأخلاق. مبتعدة عن الإسفاف والسطحية والجعجعة.

ب – الممارسة اللسانية: إن الشاعر المبدع المتمكن من الجوانب الصوتية (مخارج الأصوات + صفاتها)[6] يختار الأنواع ذات النطق الإيقاعي والتركيب السهل المنسجم. ينتج هذا العمل بنى معمارية صوتية جلية في عالم النص الشعري، حيث تصل المتلقي جميلة الجرس عالية اللذة.

لذلك فإن بعض دواوين الشعر العربي المعاصر تتطلب ان يكون لأربابها – مثل سيف الرحبي – إلمام كبير بمخارج وصفات الأصوات، وطرق تشكيلها وتنظيمها داخل معجم شعري متين، مميز القيم والسمات الصوتية. يخلق هذا

التوجه قصائد رفيعة الإتقان، تبني في عالمنا دلالات رائقة لا لبس ولا غموض فيها؛ إذ تبقى خالدة كاسحة.

إن المعمارية الصوتية المشكلة للبناء الشعري النغمي (INTONATION) المرصوص عند شاعرنا، تخلق بين ربوع العربية المبثوثة في الديوان مقابلة متناغمة، غير متضادة الإيقاع بالنسبة للمعجم؛ مثل:

رِجلين غارقتين في النوم

رِجلين ثاويتين في النوم

فهذه الصوامت المجهورة التي استُهل بها المقطعان قد منحتهما تعادلاً قويًا متسقًا، تضاف إليه علامة المثنى الواردة فيهما معاً. إنها علامة تمنح المقطعين الشعريين نبراً صوتياً، يدفع المعجم الشعري عند سيف الرحبي إلى آفاق دلالية رحبة. يبرز هذا قوة تأثير نبر المثنى والجار والمجرور على المقطعين، عند كل قراءة متزنة، ذات تنغيمات معيارية.

تتوارد على ذاكرة الشاعر بعض الكلمات المعجمية، خالقة نسيجاً قوياً بالنسبة لبعض القصائد المتنوعة الكم، مما يشكل معمارية شعرية منضدة بواسطة أصوات صامتة رخوة وأخرى لهوية شديدة، كقوله:

هضبة بعد هضبة

.... قرية مهجورة، مدينة أكلتها الحرب

إن الأوضاع اللغوية المقيمة في القول الشعري السالف تخلق معمارية صوتية، تتحين الفرص لبث طابع الحياد بالنسبة لكل مقابلة ضدية، بين الكلمات التي يغربلها المعجم الشعري الثري، المكون لقصائد الديوان المدروس. كما أن الملامح المتمايزة تمنح استقلالاً للكلمتين الشعريتين الموجودتين بالمقابلة اللغوية «غارقتين/ ثاويتين، قرية/ مدينة». فالأصوات العربية الصامتة، المشكلة للأمثلة

السابقة قد انتجها الشاعر مهموسة مفخمة ومرققة، وبعضها مجهور به غنة انفية، مما يبرز حسن اختياره للأصوات المؤثرة في تشكل الكلمات الراقية شعريًا.

ليست كل الأصوات العربية تصلح لإنتاج كلمات شعرية جيدة، وليست كل الكلمات العربية ترقى إلى مستوى المعجم الشعري الجميل. لذلك نجد الشاعر سيف الرحبي يجيد تشييد المعمارية الصوتية من خلال انتقائه الدقيق للأصوات المتآلفة التي تشكل نصوصه. يهندس الشاعر معماريته الصوتية في هذا الديوان بمهارة؛ حيث يربط بين اللبنات الكلية؛ لخطابه الشعري، عن طريق التقاطع الحاصل بين المجموعات المعجمية، المشكلة من الملامح الملائمة على مستوى التلقي الدلالي وجماليته. يؤدي هذا التناغم والانسجام والنبر[8] القوي المتصاعد في (رجل من الربع الخالي) إلى إلغاء التعارضات والمقابلات الدلالية الغامضة.

يؤسس سيف الرحبي أحيانًا معماريته الصوتية داخل قصائد ديوانه بتكرار بعض الكلمات، ذات الأصوات المتطابقة. نجد في قصيدة (الغريب) (ص 23) ترانيم الشاعر:

يحاول أن يكتب

يكتب ماذا؟

يا روح العربات المجنحة

يا روح الأمطار ومواكب الفجر

روح غريب يبكي في أول الطريق

وفي (ص 30) يستهل الرحبي قصيدة (في ضوء هذا الفجر الأصم) برفع

ندائه مستبسلاً أمام الموت؛ حيث تمتد أعضاؤه الصوتية مفخمة ومرققة لبعض الكلمات المجهورة والمهموسة، كقوله:

في ضوء الفجر، في ضوء الفجر الجميل

في ضوء هذا الفجر الأصم الذي لا يسمع ندائي

في ضوء السماء التي تمرح القطايا في شغفها

يخلق التكرار الصوتي للكلمات الشعرية عند سيف الرحبي قراءة ترديدية[9] تأتي على شكل جوقة موسيقية متسقة النغم، نظراً لاتحاد بعض الأصوات وتآلفها في الكلمات السابقة.

يعرج الشاعر معارج جميلة على مستوى بناء معمارية صوتية متماسكة؛ إذ ينتقي كلمات متسقة بنفس النغم والنبر. نجد إنجازه الشعري في قصيدة (مكيف الهواء):

يلطف الهواء قليلاً

يسرح النعاس قليلاً

يبدع الشاعر إنجازه بفعلين مضارعين ينسجهما ببداية متحركة مريحة الإيقاع والنطق، تعقبها أصوات مجهورة أو مهموسة. إنه تناغم جميل يخلق من الفعلين المضارعين وحدتين صوتيتين محايدتين، لا يوجد بينهما أي تعارض صوتي، يخلق فجوة دلالية في مقاصد سيف الرحبي. كما أن الفعلين يخلقان قراءة نغمية أفقية عند المتلقي الملم بالقواعد الصوتية الوظيفية (PHONOLOGICAL RULES) للنصوص الشعرية. تتسق المعمارية الصوتية وتتنامى بين قصائد الديوان، قوية الأساس، عالية البناء. نقرأ قول الشاعر في (ص 47):

كنتم ساعد الجسارة الأيمن

طيور الرغبة حين تنحدر صباحاً نحو السفح

كنتم قبل قليل:

«بناة العزلة»

إن تكرار الفعل الماضي الخطابي (كنتم) في المقطع الأول والأخير يخلق إيقاعًا نبريًا (STRESS TIMED RHYTHEM) يتردد بسرعة إيقاعية واحدة. يلقي هذا الفصل الماضي بظلاله ومؤثراته الصوتية على بقية الكلمات الأخرى لأنه البؤرة (FOCUS) الصوتية المهيمنة على المقصد الدلالي عند سيف الرحبي. يختلف هذا التردد الصوتي (FREQUANCY) معمارية صوتية متسقة تتجاوز المقطع الواحد لتشكيل بنى شعرية ما فوق مقطعية (SAPRASEGMENTAL)(10).

يبث الشاعر – المتكلم إلى جميع المتلقين لديوانه بعض الأسماء والأفعال التي يغيرها ويحولها بغية غاية صرفية هيكلية، يرسلها إليهم بلغة عربية استعمالية (PERFORMATIVE)(11)متواضع عليها بين الطرفين. تحمل هذه الأسماء والأفعال المصرفة أبعادًا صوتية وظيفية، تتغير حسب غايات الشاعر، المرتبطة بقدرات ومعارف المتلقي. نصادف ما يبرر كلامنا في قوله:

لن نقرع الأجراس بعد اليوم

لن تهدأ العاصفة..

يتوغل شاعرنا في توظيف التراث العالمي بكل مجالاته: التراث الإغريقي برموزه، العربي والإسلامي، بصوفيته، وحكايته، وظواهره، والآداب العالمية برواياتها وفنونها وعناوينها البارزة.

لقد استعمل هذا التوظيف المتنوع للتراث كل من السياب، أدونيس، أمل

دنقل، معين بسيسو، وغيرهم من شعراء الحداثة في البلاد العربية. لكن توظيف التراث عند سيف الرحبي يوحي بجو من الرهبة والخشوع، لأنه يرسم لوحات بها ملامح النسك والتعبد وقداسة أنواع المنابر والترانيم والابتهالات الصوفية بحلقاتها ووجدها وعشقها.

إن المقابلات المعجمية الثنائية التي يقيمها الشاعر بين بعض الكلمات، تمنح ديوانه (رجل من الربع الخالي) تميزًا خاصًا، لأنها تخلق نوعًا من العلاقات الفريدة، الرائدة. فهي تشيد صرح المعمارية الصوتية، من خلال العلاقات القائمة بين القيم أو الملامح المتمايزة، الخالقة للنسق الصوتي الوظيفي، الموجود في المجموعتين المكونتين للديوان. يتمثل اختيار أي سمة أو قيمة صوتية مخالفة لأخرى في حضور أو غياب بعض الميزات والخصائص الصوتية، التي تشكل كلمات المعجم الشعري الموظف في هذا الديوان، مثل: الأصوات الأنفية/ غير الأنفية، الشفهية/ غير الشفهية، المجهورة/ المهموسة. ينتج الشاعر مقابلات ومقاربات صوتية ترتبط بالصفة والتنظيم الوظيفي للأصوات، المؤسسة للمعجم الشعري. يقدمها لنا بسلمية ودرجة ثنائية، تحدد حسب مستويات متنوعة تقابل المراحل المتعاقبة، ضمن الاتصال الحاصل بينه وبين متلقيه؛ أي المستوى النطقي عند الشاعر ومستوى السماع عند المتلقين لديوان (رجل من الربع الخالي). تنتج هذه المقابلات اللغوية الثنائية القابعة بين الكلمات الشعرية كل أنواع الأصوات الصامتة والصائتة، الموجودة في النسق العربي ووظائف كل منها في تركيب الكلمات الشعرية المتمايزة صوتيًا. يؤدي إنجاز شاعرنا لهذه المقابلات اللغوية الثنائية على المستوى التنظيمي والوظيفي (PHONOLOGY) إلى تحديد التصنيفات الوظيفية لكلمات المعجم، وإعطائه دقة عملية ذات قوة عالية وبساطة لغوية تتجاوز الإقليمية والمحلية.

إذا لاحظنا أن حضور أو غياب بعض الكلمات الشعرية المفضلة بالنسبة

لاختيارات الشاعر التي تمثل جانبًا سلبيًا، فإن كل سمة أو قيمة صوتية تفرض من خلال هذا الإبداع الشعري على المتلقي اتخاذ القرار، سواء بالرفض أو القبول فيما يخص الكلمة الشعرية.

تعتمد العلاقات اللغوية القائمة بين الوحدات الصوتية والوظيفية (PHONOLOGY)، التي تشكل تمايزاً أو تخالفًا صوتيًا بين الكلمات الشعرية، على مبدأ التقابل الثنائي، مثل:

جبالاً/ هضابًا

أحتمي/ أتسلل

الجزر القطبية/ الذوبان للجليد

سماء/ مراصد

حاملة/ حملت

غدا/ وعل

سارخين/ آكلين

تخلق هذه المقابلات المعجمية الثنائية معمارية صوتية متماسكة على مستوى القراءة الصوتية الترديدية والدلالة المتسقة، النافية لكل التناقضات والتعارضات بين الكلمات، يزيل هذا العمل الغموض المزعوم، داخل الخطاب الشعري العربي المعاصر. ذلك الغموض المبني على ضعف الفهم وضحالته وسطحية المنهج وتسوّله.

تحدد المعمارية المعجمية انسجام المعجم الشعري، الذي يضمه الديوان المدروس وتماسك كلماته بصورة جيدة. تظهر هذه المعمارية لتخلق عضوية نصية مرصوصة، على مستوى كل قصيدة، مما يجعل الغموض ينكمش عند درجة الصفر في الدلالة.

والملاحظ أن العديد من الكلمات المكونة للمعجم الشعري عند سيف الرحبي تتحرك من خلال إنجازاته وابتكاراته الخاصة لتزيل اللثام عن بنى ودلالات عميقة، يجرها منصاعة مسحورة، فيكسوها رونقاً لتظهر جلية للمتلقين، دون غموض أو حذف أو إضمار، مثيرة لديهم لذة نصية وجمالية راقية في الاستقبال. إنه يجعلهم يهمهمون من فرط النشوة الممتعة وكأنهم مرصودون بسحر شعره.

نجد بعض الشعراء المعاصرين يستعملون معجمًا شعريًا تهيمن عليه عبارات بها تدن واستعمال لمستويات لهجية إقليمية غير متداولة ولا مشتركة، أما سيف الرحبي فيستعمل المعجم العربي – المعيار (STANDARD) الحديث، الذي يملك قوة دلالية، ذات سياقات ورموز متعددة.

تتجلى معمارية النص الشعري في الديوان على مستوى المعجم، من خلال الكلمات التالية: (سكين، نافذة، غرفتي، الحروب، العربات...).

تمثل كلمة (سكين) معمارية تبني سلسلة لغوية متنوعة مثل: مدية، موسى، شفرة...

إن كلمة (سكين) التي يوظفها الشاعر تجعل المقابلة اللغوية المتعددة الجوانب محايدة وغير ضدية، في علاقتها بالكلمات التي تنتمي إلى السلسلة نفسها، عن طريق الترادف وتماثل الصفات والنعوت المتعلقة بها. كما أن هذه الكلمة تجسد مجموع الملامح والقيم الملائمة والمشتركة بين الوحدات اللغوية المذكورة، مثل + [أدوات حادة] + [آلات بمقاسات] + [للقطع والذبح]. تدور الكلمات المعجمية الأخرى: (نافذة، غرفتي، الحروب، العربات) في نفس الفلك التحليلي، خالقة معمارية معجمية منضدة:

1 - نافــذة:

تمثل معمارية معجمية بالنسبة للسلسلة: (شباك، شرفة، كوة...)، علاوة على أن كلمة (نافذة) تحتوي على كل القيم والملامح الملائمة والمشتركة بين السلسلة اللغوية المذكورة: + [فتحة هندسية في الجدار] + [مقاسها وتجهيزها محدد] + [للرؤية والتهوية].

2 - غرفتي:

تبني معمارية معجمية بمعية: (قاعتي، صالتي، زنزانتي، حجرتي، قسمي، فصلي...) والقيم والملامح المشتركة هي: + [جزء محدد ومفصل من بناء هندسي] + [للإقامة والراحة والعمل].

3 - الحروب:

تتلاحم مكونة معمارية معجمية مع: (معارك، القتال، المقاومة...) ملامحها المشتركة مع سلسلتها اللغوية هي: + [ظاهرة هجوم واشتباك] + [بها قتل وإبادة] + [الهيمنة والاستعمار والطغيان].

4 - العربات:

تشيد معمارية معجمية مع: (السيارات، الناقلات، القاطرات، المركوب...) القيم والملامح المشتركة بين كلمات السلسلة هي: + [آلات ميكانيكية] + [ذات أشكال وأحجام محددة] + [للركوب والسفر والسياحة].

إن تقصينا لهذه الكلمات الشعرية، الموظفة داخل ديوان (رجل من الربع الخالي)، قد جعلنا نستحضر ونستخرج العديد من مرادفاتها ونعوتها المختلفة،

من معجمنا الخاص، ومن المعاجم العربية المتنوعة. كما أن توظيفها المتطور داخل الخطاب الشعري لسيف الرحبي يدل على تنوع وغزارة «الثروة المعجمية» عند الشاعر. فكل كلمة موظفة داخل الديوان، حسب نظام نحوي وصرفي ودلالي معين، إلا ونجدها تنعم بالعديد من الاستعمالات المعجمية، ضمن معمارية نصية متسقة. تبرز لنا معمارية النص الشعري العربي المعاصر أن بعض الشعراء قد يوظفون أحياناً معمارية معجمية ومتقطعة، لا تشكل بناءً معماريًا مرصوصًا لأنها تمت إلى لغة واصفة (META LANGUAGE) قادمة من تخصصات نائية عن المعجم الشعري. يتعلق الأمر هنا بالألفاظ العلمية التي نجدها قليلة عند سيف الرحبي، مثل استعماله لكلمة الغاز (= مجموعة السمات والقيم الدلالية الملائمة والمشتركة بالنسبة للاكسجين، الأزوت، الهيدروجين). كما أن الشاعر يستعمل في هذا الديوان مفردات علمية مثل (الأسيد، مكيف الهواء...)، لا نجد عنده مفردات تجارية أو فلاحية ضمن معماريته المعجمية.

تحدد لنا المعمارية الدلالية اتساق البناء الشعري، من خلال تعلق بعض الجمل والأقوال اللغوية ببعضها ضمن قصائد الديوان، وانسجامها مع السياق وظروف الإنتاج. نجد أن الشاعر يخلق سلسلة (س) من الكلمات المترتبة بكلمة شعرية ترد في إحدى القصائد، مثل (الضوء، الأصدقاء، العرف، الطيور، الصباح، الغربة، الجبناء، الافتراق...). إن سلسلة الكلمات المرادفة ذات الصفات والنعوت المشتركة مع كلمة (الضوء) أو غيرها من الكلمات الشعرية الأخرى تبرز بعض المميزات والخصائص. فالشاعر ينسج من أشعة الضوء مرادفات وصفات للرؤية والإشراق والأمل وإقصاء الجهل والضلالة والديجور والعتمة، من أجل الحياة والعمل، والعلم. فالضوء بكل مرادفاته ونعوته له مرتكزات كل جميل، مشرق، وضاء، طيب، خير. قد يتنوع الضوء فينتج من القلوب والبصائر أو من المعتقدات أو من الابتكارات وغيرها. تلك الكلمات السابقة مميزات دلالية خاصة

ببعضها دون بعضها الآخر، وذلك تبعًا للسياقات وظروف الإنتاج التي تقع فيها كل قصيدة. فـ (الضوء) يعني الإشعاع والتوهج والسناء والتنور. و(الأصدقاء) يلجون سلسلة لغوية يمثلها: الزملاء، الأصحاب، الرفاق، الخلان... كما يلج (العرّاف) سياقات دلالية ترتبط بالتنجيم والسحر والتنبؤ. و(الطيور) تتعالق مع سلسلة العصافير الحاملة لنفس الخصائص والميزات الدلالية. كما أن (الصباح) يتماهى دلاليًا مع وضوح الرؤية والخيط الأبيض والنور..

أما (الغربة) فترحل داخل سياقات الهجرة والنزوح والبعد والوحشة، حيث تبعد الرؤية ويشط المزار.. نجد أن (الجبناء) ينعتون بالخوف والتقوقع والتراجع وعدم الثقة وضعف الشخصية. أما (الافتراق)، فإنه يملك علاقات لغوية حميمة مع سلسلة مضارعة، مثل: البعد، الانفصال، الرحيل، النأي، الإقصاء، التوغل، الضرب في الأرض.

وهكذا، فإن تتبع المعمارية الدلالية داخل قصائد سيف الرحبي يجعلنا نقف على عدة استعمالات ومعان جديدة تتعلق بمرادفات وصفات، الكلمات الشعرية السالفة، التي قدمنا دلالاتها السياقية النسبية.

إن المعمارية الدلالية، التي سطّرناها بشأن معاني بعض الكلمات الشعرية، جعلتنا نحدد شبكة من الكلمات التي تخلق تقاطعاً دلالياً وليس غموضاً شعرياً أو تناقضاً معجمياً.

يوظف الشاعر في ديوانه العديد من الكلمات الشعرية القوية، المتجاوزة للمعاني، الأيقونية السطحية المباشرة. إنها تحمل رموزاً ودلالات متجذرة تنطلق ضاربة في أعماق الذاكرة الشعبية العمانية والتاريخ العربي والتراث الإسلامي والعالمي بكل وظائفه المتنوعة والعميقة. نجده يكرر في عدة قصائد الكلمات الشعرية التالية الحاملة لرموز أصيلة: (ليلة والليل، الجراح، الصباح، الغابة،

الغربة، الغرباء، الرموز، الأصدقاء، الكلاب، الفجر، العرّاف، النافذة، الطيور، الجبال، الجراح) فالرمز الشعري الهادف الملتزم في هذا الديوان يجعل من سيف الرحبي أحد «فرسان الرمزية» في الشعر العربي المعاصر.

قد تأتي الرموز عن طريق بعض الحيوانات أو مظاهر الطبيعة والإنسان والرموز. كما أن الشاعر يبني معماريته الدلالية بواسطة توظيف بعض المقابلات اللغوية، مثل:

الرواح/ المجيء

جبناء/ أبطالاً

نفترق/ نلتقي

رجل/ امرأة

الشمال/ الجنوب

النوم/ اليقظة

الصحو/ المطر

تخلق هذه المقابلات المعجمية الشعرية سياقات واسعة تتوزع فوق خريطة هذا العالم، حاملة إلينا كل خباياه عن طريق هذا الديوان. تغوص هذه الثنائيات اللغوية في عمق الواقع العربي لتكشف مكوناته وأسراره بلسان شعري رقراق، واضح المعاني. إنها تثير الدهشة والانبهار والإبهاج. كما أننا نجد في هذا الصدد قوة الرمز الشعري وبعد الدلالة والمقاصد، كقوله:

كم يلزم الإنسان من المليارات

كي يغسل تاريخه من الوحل

إن بعض قصائد الديوان تأتي قصيرة مقتضبة، لكنها تحمل رموزاً

ودلالات عميقة، تعوض قلة المقاطع كما في قصيدة (رائحة)، ص 55 من الديوان. وتعج قصيدة (مطرقة تغور في منجم الذهب) بالرموز الهادفة والتوظيف المتنوع للتراث: (الكاهنة، الغابة، المرأة، الغربة، أسماء رجال وشيوخ قبائل عربية وشخصيات تاريخية غربية..).

تحتاج هذه الرموز دراسة سيميائية (SEMIOTICS) رصينة، بغية إقصاء «الغموض» المزعوم الذي يلصقه بعض الباحثين بالشعر العربي المعاصر. يلصق الغموض بكل عملية توظيف رفيع للكلمة الشعرية المشحونة بالدلالات السيميائية التي لا يرقى إليها عقل باحث يتسوّل بالمناهج اللسانية البسيطة (= دراسة البنى الظاهرة)، ذات البعد الأيقوني المباشر.

التـركيــب:

أفضت بنا معمارية النص الشعري التي وظفناها كإطار نظري لدراسة بعض الظواهر اللسانية (المعمارية الصوتية والمعجمية والدلالية) الموجودة في ديوان (رَجُلٌ من الرُّبع الخالي) لسيف الرحبي، إلى النتائج التالية:

1 – هيمنة التركيب الصوتي والمعجمي والدلالي المتسق (COHESION) والمنسجم (COHERENCE) على طول قصائد الديوان.

2 – بروز الإبداع الشخصي (CREATIVITY) المجسد لمعمارية النص الشعري، بجهد وذكاء وخيال شعري مميز.

3 – تجلي الصياغة الشعرية المحترفة: توظيف جديد للتراث، تشكيل متطور للصور والأخيلة والمعجم الشعري والعلمي (كلمات: الأسيد، الغاز، الهيدروجين) واستعمال البنى (STRUCTURES) اللغوية العامة الاتفاقية بشكل دقيق، يحكمه أسلوب شعري شخصي شفاف.

لقد تكونت معمارية النصوص الشعرية (معمارية صوتية، معمارية معجمية، معمارية دلالية) البانية للديوان المدروس بواسطة عمليات التفاعل النصي (TEXTUAL INTERACTION).

يقوم التفاعل النصي الشعري عند سيف الرحبي على عدة عمليات لغوية وأسلوبية معقدة ومتشابكة بصورة متينة.

والملاحظ أن التفاعل النصي الذي يشكل البنى الشعرية عند هذا المبدع ينقسم إلى قسمين:

1 – **تفاعل دوري**: يخلق علاقات التكافؤ والتأثير والتأثر بين البنى اللغوية، المكونة لكل قصائد الديوان.

2 – **تفاعل متشابك**: يبرز لنا مدى التأثيرات والتفاعلات بين العناصر اللغوية، المكونة للقصائد على المستوى الصرفي والنحوي.

يبرز لنا التفاعل النصي الحاصل داخل قصائد ديوان (رجل من الربع الخالي) أن الوحدات اللغوية الشعرية مستقلة؛ أي أنها تمثل عملية إدراكية ومعرفية ولسانية متميزة عن العمليات الأخرى.

والحقيقة أنه على الرغم من وجود هذا الاستقلال بين الوحدات الشعرية، فإننا نلاحظ تجذر علاقات بنائية تربط بين المعمارية الصوتية والمعجمية والدلالية: تتسلسل هذه العلاقات وتتفاعل ضمن تراتب خطي وشعري[13].

تتفاعل المعماريات الثلاث في الديوان، أي ينطلق الشاعر في إقامتها، ابتداء من نواة الأصوات، فالصرف، لينتهي بالمستوى الدلالي (PRAGMATICS). تشترك هذه المعماريات، المذكورة على مستوى التفاعل النصي، في وجود (منطلق مذكور قد يكون أصلاً بذاته، وقد يكون فرعاً من أصل مختف)[14].

لقد خلقت معمارية النص الشعري تفاعلاً لغويًا بين مقاطع القصائد المدروسة، فحواه الاشتراك والاختلاف، مما يدل على وجود أولويات وآليات تنظم وتحيك نسيج الديوان وتحبكه. علاوة على ما سلف، فإن معمارية النص الشعري في ديوان (رجل من الربع الخالي) تجسد ظاهرة التوازي الشعري في كل القصائد.

يعتمد التوازي الشعري الباني لمعمارية نصية متلاحمة على:

1 – **توازي زمني**: يبرز توالي السلطة اللغوية الشعرية المتشابهة، أو المتطابقة داخل قصائد الديوان.

2 – **توازي لساني**: يظهر من خلال الأصوات، التركيب، الدلالة، شكل الكتابة المستعملة، طرق التعامل مع الفضاء الموظف داخل الديوان.

3 – **توازي تعادلي**: يتجلى من خلال تعادل بعض العناصر في الأهمية والكمية والموقع.

4 – **توازي حيادي**: يحدد بواسطة الترادف بين المقاطع والتضاد والتوليف بين الأجزاء.

إن قصائد الديوان المدروس (تتضمن أيديولوجيتها الخاصة ونظامها الفكري... النابع من الصورة الشعرية، والمخيلة الشعرية ومن الجموح الشعري وتهيج المخيلة)[16].

يعبّر سيف الرحبي في إبداعه الشعري عن إلغاء المقدمات والنتائج، لينجز خطاباً شعرياً حديثاً، يفترس نفسه باستمرار[17]. كما أن قصائد هذا المبدع الحاذق تبرز انعدام مسؤولية الأنظمة وخواءها الروحي والفكري.. إن رموزه الشعرية تمثل خلية نحل منظمة في شغل دؤوب متنامي. كما أنها تلقي إضاءات على عصر الهيمنة (الكولونيالي)، الأكثر خواءً وفقراً. وذلك عن طريق معجم

شعري رصين. يلمح إنجاز سيف الرحبي الشعري المتحدي إلى أن النص الجديد (صعلوكي ومتشرد ومرتجل في أماكن وأزمان مختلفة)[18].

والواقع أن معمارية النص الشعري تبرز من خلال معانقة ديوان (رجل من الربع الخالي) لتسجل:

أ – وجود معمارية نصية (صوت + معجم + دلالة).

ب – تجلي تفاعل يربط لغوياً بين المقاطع والأجزاء الشعرية.

جـ – هيمنة تعالق نصي شعري، يقوم على المعماريات والتفاعلات السالفة.

وهذه النقطة الأخيرة لم نتعرض إليها في دراستنا التي قصرناها على المعمارية النصية فقط.

الهوامش

1) استقينا مفهوم «معمارية النص» من اللغة الفرنسية التي تعبر عنه بـL'ARCHITECTURE DU TEXTE». يرتبط هذا المصطلح (البنائي) بعدة عناصر هيكلية يؤسسها مظهران أساسيان، لم ندرسها على المستوى التطبيقي، وهما: التفاعل النصي المتنوع بين العناصر ثم تعالق النصوص ببعضها من حيث اللغة والأسلوب.

2) يحدد المعجم الشعري تفاعلات لغوية لها عميق الأثر في بناء معمارية النص، بالارتكاز على المستوى الصرفي، الذي يتفرع إلى مستوى تركيبي ومعجمي، ومن هذين الأخيرين ينبثق المستوى الدلالي.

3) شكلت الدلالة المرتكزة على دراسة المعنى حجر الزاوية في المجال اللساني، لأنها ترتبط بجوانب خارجة عن اللغة، مثل الجوانب النفسية والاجتماعية والسياسية. لقد حاولت المدرسة التوليدية سد هذه الثغرة، لكنها أغفلت الجانب التداولي وتنوع سياق الموقف «context of situation».

4) يتعلق الأمر بدراسة الوحدة الصوتية المكونة للمعجم الشعري: عددها، كثافتها وتوزيعها داخل نسق وظائف الأصوات، أو داخل الخطاب الشعري. كما ندرس على مستوى السمات العروضية: موقع ودور النبر والحركات النبرية، ثم محيط رخامة الجملة الشعرية.

تتعرض نمطية الموضوعات (TYPOLOGY) الشعرية أيضاً إلى المقاطع الصوتية طولها والعلاقات فيما بينها.

5) نقصد بضبط المقاطع الشعرية في الديوان استعمال «الحركات» الإعرابية الأربع: الفتحة والضمة والكسرة والسكون، بغية تقديم قراءة نحوية غير لاحنة.

6) مخارج الأصوات هو مكان نطقها المتنوع: حلقية غارية، لهوية، شفهية.. أما صفاتها فهي السمة الصوتية التي تكتسبها عند السماع (مجهورة/ مهموسة، غليظة/ رقيقة، بها غنة/ بدون غنة...).

7) نستعمل مصطلح «عالم النص» كمرادف للمصطلح الفرنسي (L'UNIVERS DU DISCOURS) بكل خصوصياته وتبعاته.

8) تعتمد القراءة الشعرية النبرية التشديد والتركيز على المقطع الشعري الأخير. يتطلب هذا حمل رؤية تنسجم وتتناغم مع غايات الشاعر كاملة، كالمعرفة الخلفية عن عالمه والإطار المرجعي لأقواله والتمكن الجيد من مدونته، ثم التكوين لسيناريو متكامل من مقاماته وخططه والبنى المعرفية والتمثل الجيد لاستدلالاته الشعرية.

9) إن التردد الصوتي (FREQUANCY) الناجم عن القراءة الجيدة المتخصصة للشعر يخلق عدداً

محدداً من أطوار هذه القراءة، المرتبطة بوحدة زمنية. فالقارئ لديوان (رجل من الربع الخالي) يستغرق وقتاً محدداً للترنم بطور محدد للكلمة الشعرية. يختلف تردد الأصوات عند القراءة الشعرية تبعاً للتموجات المعتمدة على الخصائص الشخصية لقارئ الديوان.

10) تبرز الدراسة اللسانية المتعلقة بمستوى وظائف الأصوات أن تقاطيع الكلمات الشعرية المكونة للديوان ينطلق من السمة العروضية المخيمة على القصائد، التي تمثل خاصية صوتية تنظيمية تقرّ أن بعض الأجزاء والمتواليات الشعرية (النبر، التنغيم، المدة) يتجاوز تحديدها مجال الوحدة الصوتية (المقطع).

11) يتجلى البعد الاستعمالي - الإنجازي للغة العربية في مجال الشعر المعاصر عن طريق هيمنة وكثرة الأفعال التي يعتمد جانبها التلفظي أو القولي على إنجاز الحدث اللغوي الشعري. وتشتق هذه الأفعال الإنجازية الشعرية من بعض الحركات وسلوكيات الفاعل - المتكلم داخل القصيدة.

12) تمثل اللغة الواصفة مستوى اصطناعياً لوصف اللغات الطبيعية وإنتاج لغة تحليلية خاصة، إنها تقوم على جانبين:

أ - مصطلحات لغوية تحليلية نابعة من اللغة الطبيعية الموصوفة.

ب - قواعد تركيبية طبيعية كذلك، إنها لغة تخلق استعمالات معجمية تحلل وتكتب وتتحدث بها عن جميع التخصصات. أنجزت الباحثة الفرنسية (غاي دوبوف) كتاباً قيماً عن الموضوع نفسه (اللغة الواصفة). يقوم صاحب هذه الدراسة حالياً بترجمته إلى العربية.

13) محمد مفتاح. التشابه والاختلاف: نحو منهجية شمولية. المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط 1، 1996.

14) المرجع السابق، ص 16.

15) مجلة الشاهد (حوار الشاعر سيف الرحبي) العدد 11 ص 84.

16) نفس المرجع، ص 85.

17) نفس المرجع، ص 86.

18) نفس المرجع، ص 87.

* * *

الشعر بين سلطة المبدع وسلطة النص

محمود أحمد العشيري



من مذكرات المتنبي (في مصر)

(أ) 1 –(**) أكرهُ لونَ الشراب في القنينة

2 – لكنني أدمنتها.. استشفاءً

3 – لأنني منذ أتيتُ هذه المدينة

4 – وصِرْتُ في القصور ببغاء

5 – عرفت فيها الداء!

(ب) 6 –(**) أمثل ساعة الضحى بين يدى كافور

7 – ليطمئن قلبه؛ فمايزال طيره المأسور

8 – لا يترك السجن ولا يطير!

9 – أبصر تلك الشفة المثقوبة

10 – ووجهه المسودّ، والرجولة المسلوبة

11 – .. أبكي على العروبة!

علامات ع 61، مج 16، جمادى الأولى 1428هـ – مايو 2007
علامات

(جـ) 12 –(**) يومئُ، يستنشدني: أنشده عن سيفه الشجاع

13 – وسيفه في غمده.. يأكله الصدأ!

14 – وعندما يسقط جفناه الثقيلان؛ وينكفئ

15 – أسير مثقل الخطى في ردهات القصر

16 – أبصر أهل مصر..

17 – ينتظرونه.. ليرفعوا إليه المظلمات والرقاع!

18 – .. جاريتي من حلب، تسألني «متى نعود؟»

19 – قلت: الجنود يملأون نقط الحدود

20 – ما بيننا وبين سيف الدولة

21 – قالت: سئمت من مصر، ومن رخاوة الركود

22 – فقلت: قد سئمتُ – مثلك – القيام والقعود

23 – بين يدي أميرها الأبله

24 – هجوت كافورا

25 – ونمتُ مقهورا..

(د) 26 –(**) «خَوْلَةُ» تلك البدويّة الشّموس

27 – لقيتها بالقرب من «أريحا»

28 – سويعةً، ثم افترقنا دون أن نبوحا

29 – لكنها كل مساءٍ في خواطري تجوس

30 – يفترُّ بالشوق وبالعتاب ثغرُها العبوس

31 – أشم وجهها الصبوحا

32 – أضم قلبها الجموحا!

....

33 – سألتُ عنها القادمين في القوافلْ

34 – فأخبروني أنها ظلت بسيفها تقاتلْ..

35 – في الليل تجارَ الرقيق عن خبائها

36 – حين أغاروا، ثم غادروا شقيقها ذبيحا

37 – والأبَ عاجزًا كسيحا

38 – واختطفوها، بينما الجيران يرنون من المنازل

39 – يرتعدون جسدًا وروحا

40 – لا يجرؤون أن يغيثوا سيفها الطريحا!

....

41 – (سألني كافور عن حزني

42 – فقلت إنها تعيش الآن في بيزنطة

43 – شريدةً.. كالقطة

44 – تصيح «كافوراه... كافوراه...»

45 – فصاح في غلامه أن يشتري جارية رومية

46 – تُجلد كي تصيحَ «واروماه... واروماه..»

47 – .. لكي يكون العين بالعين

48 – والسنُّ بالسنِّ!)

(هـ) 50 – في جلستي نمتُ.. ولم أنم

51 – حلمت لحظة بكا

52 – وجندك الشجعان يهتفون: سيف الدولة

53 – وأنت شمس تختفي في هالة الغبار عند الجولة

54 – ممتطيًا جوادك الأشهب، شاهرًا حسامك الطويل المهلكا

55 – تصرخ في وجه جنود الروم

56 – بصيحة الحرب، فتسقط العيونُ في الحلقوم!

57 – تخوض، لا تبقى لهم إلى النجاة مسلكا

58 – تهوى، فلا غير الدماء والبكا

59 – ثم تعود باسمًا.. ومنهكا

60 – والصبية الصغار يهتفون في حلب:

61 – «يا منقذ العرب»

62 – «يا منقذ العرب»

63 – حين تعود.. باسمًا.. ومنهكا

64 – حلمتُ لحظة بكا

65 – حين غفوتُ

66 – لكنني حين صحوتُ

67 – وجدت هذا السيد الرخوا

68 – تصدُّر البهوا

69 – يقص في ندمانه عن سيفه الصارم

70 – وسيفه في غمده يأكله الصدأ!

71 – وعندما يسقط جفناه الثقيلان، وينكفئ..

72 – يبتسم الخادم..!

73 – .. تسالني جاريتي أن أكتري للبيت حرّاسا

74 – فقد طغى اللصوص في مصر.. بلا رادع

75 – فقلت: هذا سيفيَ القاطع

76 – ضعيه خلف الباب. متراسا!

77 – (ما حاجتي للسيف مشهورا

78 – مادمت قد جاورت كافورا؟)

79 – .. «عيدٌ بأية حال عدت يا عيدُ»

80 – بما مضى؟ أم لا رضي فيك تهويد؟

81 – «نامت نواطير مصر» عن عساكرها

82 – وحاربت بدلاً منها الأناشيد!

83 – ناديت: يا نيل هل تجري المياه دما

84 – لكي تفيض، ويصحو الأهل إن نودوا؟

85 – «عيد بأيّة حال عدت يا عيد؟»

حزيران 1968

«الشعر العظيم ليس له إلا زمنان فحسب، لحظته الحاضرة، وبعد قليل خلوده الباقي»

(خوان رامون خيمينيث)

«إن أقصى ما تطمح إليه سلطة ما هو أن يصيب الشعراء الخرس من داخلهم»

(أمل دنقل)

كافوريات المتنبي من أروع ما كتب شاعر العربية العظيم، ومنحوتات «أمل دنقل» على نص المتنبي نسج على أسنة الرماح ونقش على صفحات السيوف، وهو بذلك كمن يرمي بسهم عيني طائر نزق من فوق حصان جموح. ذلك لأن أي نص مطالب عندما يدخل في علاقات تناصية[1] مع نصوص أخرى ألاّ يقف منها عند حدود التقليد والمحاكاة، بل يصبح ممارسة نقدية لها، يمارس عليها سلطة النسخ أو التعديل والانحراف، وتبدو المهمة هنا جسيمة مع نصوص متجذرة في عمق الجنس الأدبي، ونصوص المتنبي لا تكاد تفارق مخيلة قارئ الشعر، ومن ثم يغدو التناص مع إبداع المتنبي من قبل المراهنة، تدور نتائجه بين النجاح والتحليق أو السقوط في الأعماق.

وأمل دنقل كما يتناص مع شعر المتنبي يتناص مع شخصية المتنبي كما سجلها المؤرخون، وأيضاً مع الكتابات حوله، المبنية على تصور حياته وقراءة شعره واستكشاف شخصيته، وبذلك يقفز النص ليحقق أهم درجات الأصالة؛ فليس ثمة شيء لقيصر وآخر لله، إنه لا يترسم نصًا واحدًا، يحاوره ويشاكله، بل تختلط لديه النصوص المتعددة، تمتزج وتترسب في أعماق الوعي ويصبح هذا الكل المنصهر معين الإبداع، الذي ينتج منه النص الجديد نفسه ويبدع بنيته. إن النص يصبح هنا بالنسبة للنصوص الأخرى - كما يقول أندريه بريتون - عنصرًا منويًا ومشيمةً جنينيةً بلا نظير.

وعندما تنتقل وحدة نصية من نص لآخر فإنها تتحرك ككتلة مفعمة بإشاراتها المختلفة ومحتفظة - على قدر من التفاوت - بملامحها البنائية، فالمتناص (وهو الوحدة التي تنتقل في عملية التناص) يظل محتفظًا - إلى جانب العلاقات التي ينشئها مع النص الجديد - بعلاقاته مع فضائه الأصلي، تلك التي تشكل بالضرورة أسس دواعي التناص.

ومن أول ما يلفت انتباهنا فيما بين نص أمل دنقل في كليته ونصوص المتنبي(*) تلك الأنا المسيطرة، لكنها ليست تلك المجلجلة في شعر الأخير:

سيعلم الجمع ممن ضم مجلسنا ... بأنني خير من تسعى به قدم
فالخيل والليل والبيداء تعرفني ... والحرب والضرب والقرطاس والقلم
كم تطلبون لنا عيبًا فيعجزكم ... ويكره الله ما تأتون والكرم
ما أبعد العيب والنقصان من شرفي ... أنا الثريا وذاك الشيب والهرم

(جـ 3، ص 369: 371)

إنها الأنا الناتجة عن عملية استبطان عميقة، ينقسم فيها الوعي على ذاته ليتأملها، أو على الأصح هي أنا المتنبي بعد أن يمارس أمل دنقل سلطة النقد. إنه لا يقول ما قاله المتنبي في القديم ولا يكرره أو يقلد لغته، فلو صح ذلك لما أمكن للنص الأخير أن يتجاوز أفقه النص السابق عليه – دون أن يعني هذا التجاوز حكم قيمة قدر ما يركز على تفاعل النصوص – إنه يقول في كلام المتنبي بما ليس من كلامه، ينطقه نصًا ككلامه، ولكنه ليس منه.

ما أراد المتنبي أن يقوله قاله في نصوصه، فما بالنا لو عاد ثانية ليقرأ مواقفه، ماذا كان سيظن في نفسه بعد هذه الرحلة الطويلة؟، أي شيء جال بخاطره ولم يفصح عنه؟، كيف تكون رؤيته لذاته؟، لقد نظر إليه الدكتور طه حسين، وكتب رؤيته في كتابه (مع المتنبي)، وكذا رؤية أمل دنقل للمتنبي ولشعر المتنبي، وأيضًا كل ما يتعلق بهذا الشاعر العظيم.

ومن خلال التناص المشار إليه آنفًا يغدو هذا النص إعادة قراءة للمتنبي ولشعر المتنبي، قراءة تحوز في طريقها سائر الكتابات السابقة، للتحاور معها، ليس إنتاج المتنبي فقط، بل الكثير مما كتب عنه أيضًا، جاء النص في هيئة المذكرات؛ كل مقطع خاطرة سجلها المتنبي ودونها، كتبها المتنبي، فكتبت ذاته.

في المقطع الأول – مذكرته الأولى – تتصدر نبرة الندم، فنبدأ معها من الكراهية الصريحة والسخط الكبير والألم الكبير بالذات قبل السخرية من الآخرين. روح نادمة محملة بالعجز، لا يوجد عنه بديل سوى حالة من (غياب الوعي)، ليصبح تغييب الوعي هو السبيل الوحيد لتجرع هذا الوضع الشاذ الذي تعرضه مذكراته، وهي دلالة نجدها في نص آخر للشاعر:

أحفظ رأسي في الخزائن الحديدية

وعندما أبدأ رحلتي النهارية

أحمل في مكانها مذياعًا

أنشر حولي البيانات الحماسية.... والصداعا

وبعد أن أعود في ختام جولتي المسائية

أحمل في مكان رأسي الحقيقية

...... قنينة الشراب الزجاجية

(أمل دنقل: قصيدة «فقرات من كتاب الموت» ص 197، 198).

إن تغييب الوعي نوعٌ من الهرب من مواجهة واقع هو أشد قتامةً وثقلاً من أن يواجهه الشاعر واعيًا؛ يحفظ رأسه واعيًا في الخزائن الحديدية، ويحمل مكانها مذياعًا في الصباح وقنينة الشراب في المساء. إنه لا يعاقر شرابه في الموقفين لينسى، وإنما ليهرب مؤقتاً؛ وهو حين يغيب وعيه تمامًا، إنما يغيبه ليحتفظ به، حتى لا يفقده في مواقف لا يجدي الوعي في التعامل معها. تتأبى أزمته النفسية على أي محاولة للتغييب، ويتأبى وعيه المستيقظ الوجل على محاولات طمره، يدمنها استشفاءً، لكن تظل أزمته متعالية على كل شيء. كذلك متنبي القرن الرابع عشر لا يحوله الشراب من همه:

يا ساقييَّ .... في كؤوسكما أم في كؤوسكما همٌّ وتسهيد
أصخرة أنا ما لي لا تغيرني هذي المدام ولا هذي الأغاريد

(ديوان المتنبي جـ 2، ص 40، 41)

لا تحوله من همومه، وربما أثقلتها حتى استحالت الكأس كأسًا للهم والسُّهد وفاضت كآبة الداخل حتى قطعت ما بين الذات وسائر الأشياء، وبعد أن كان يتغنى بقوله:

أنا الذي نظر الأعمى إلى أدبي وأسمعت كلماتي من به صممُ
أنام ملء جفوني عن شواردها ويسهر الخلق جراها ويختصم

(جـ 3، ص 367)

يتحول في النص الحديث إلى كائن ثرثار سمج.

وكما سخر من كافور من قبل:

ومثلك يؤتى من بلاد بعيدة ليضحك ربات الحداد البواكيا

(جـ 2، ص 269)

يسخر من نفسه. لقد منع (متنبي/ أبا الطيب) كبرياؤه المغرور من السخرية من نفسه، عندما سعى إلى كافور، ودبَّج فيه القصائد، ولكن صدق (متنبي/ أمل) لم يمنعه من السخرية من نفسه ومواقفه، خصوصًا إذا ما اتسعت دلالة نفسه هذه، لتشمل كُلَّ مُدَّاحٍ لسلطة عاجزة. وكلما أوغل (متنبي/ أمل) في السخرية من نفسه نأى بنفسه عن هذا الموقف المخزي لمداهني السلطة، ليشمل غيره ولا يشمله.

لقد رأى هنا – من نفس المنطق – نفسه ببغاء، يؤتى به من بلاد بعيدة

ليؤدِّي عملاً – سخيفًا أيضًا – أريد له أن يؤديه (وصرتُ في القصور ببغاء)، وأضحى التغريد بشعره الذي طالما تغنى به صوتًا ممجوجًا.

وما الدهر إلا رواة قلائدي إذا قلت شعراً أصبح الدهر منشدا

فسار به من لا يسيرُ مشمرًا وغنَّى به من لا يغني مغردا

(جـ 1، ص 290)

أضحى صوتًا متقطعًا، صدىً لكل صوت يصوت للحق كان أو للأكاذيب، ليس له أن يريد. هنا يُقهر الشاعرُ في عزيز: إنه شرف الكلمة (حرم العبارة الذي ينتهك):

أريك الرضا لو أخفت النفس خافيًا وما أنا عن نفسي ولا عنك راضيا

تظن ابتساماتي رجاءً وغبطة وما أنا إلا ضاحك من رجائيا

(جـ 4 ص 694)

حينئذ يمثل في استخذاء الطاعة، ليؤدي دوره الرتيب في المدح والنفاق.

عند المقطع الثاني، مذكرته الثانية، يقفز أمل دنقل فوق دواعي لجوء المتنبي لكافور، إن يأساً من سيف الدولة، أو ضيقاً بمؤامرات حاشيته، أو أملاً في مطمع مادي عرضي عند كافور، أو حتى حلمًا قوميًا واسعاً... أيًا كان الأمر لا يهم، ما يهمنا هو أنه وجد نفسه بين لحظة وأخرى أمام أكذوبة كبرى:

أبصر تلك الشفة المثقوبة

ووجهه المسود والرجولة المسلوبة

.... أبكي على العروبة

يتقلص كافور لديه في هذه الصفات التي طالما نال بها المتنبي من كافور:

وأنَّ ذا الأسود المثقوب مشفره — تطيعه ذي العضاريط الرعاديد
أكلما اغتال عبدُ السوء سيده — أو خانه فله في مصر تمهيد
صار الخصي إمام الآبقين بها — فالحر مستعبد والعبد معبود

(جـ 2، ص 42)

وكم هو موقف مزرٍ للمتنبي أمام ذاته عندما يُذَكّر بأبياته التي رسم فيها صوره العجيبة لقوة كافور:

ومخترط ماضٍ يطيعك آمراً — ويعصي إن استثنيت أو كنت ناهيا
إذا الهندُ سوت بين سيفي كريهة — فسيفك في كفٍّ تزيل التساويا

(جـ 4، ص 294)

ويقول:

إذا ضَربتَ بالسيف في الحرب كفه — تبينت أن السيف بالكفّ يضربُ

(جـ 1، ص 182)

لا شك أن إحساسًا بالألم سوف يعتصره – هذا الإحساس الذي نلملم أطرافه النافرة في نصوص المتنبي ونص أمل – لكنه جزاء هين لمن باع الكلمة وشارك في صنع أكذوبة.

والمقطع الثالث يحمل استلابه الشديد كمبدع يُضْغَط على بطنه ليصفق. ولنلحظ الأفعال الثلاثة؛ تواليها وتراتبها (يومئ، يستنشدني: أنشده)، لا يتطلب الأمر سوى مجرد الإيماء حتى تنداح القصائد المدبجة في سيفه المتثلم.

يتكرر المشهد البارد للإنشاد، ولا يعدو مثولاً وانصرافًا، قيامًا وقعودًا كما قال بعد ذلك، وعليه لم يكن ببعيد أن يصدق كافور نفسه فيقصّ في ندمائه عن سيفه الصارم.

وسيفه في غمده يأكله الصدأ

ويتكرر نفس الوصف المحوري (سيفه الصارم/ سيفه في غمده يأكله الصدأ)، فواقع السيف لا يتغير، أما صفاته فلنغدق عليه ما نشاء.... شجاعًا كان أو صارمًا، وما أكثر ما خلعه الشعراء على الأمراء الخصيان لقاء حفنة أرز أو بضعة دراهم، ويتكرر هذا الوصف المهين (وعندما يسقط جفناه الثقيلان وينكفئ..)، أميرهم على الرغم مما يقال له وعلى الرغم مما يقوله هو، يغلبه النعاس شأنه شأن كل ساقط رخو – فينكفئ. في المرة الأولى يَعْقب الانكفاءَ سير يائس مكلل بالخزي وصورة للجماهير الحاشدة، تنتظره ليرفع عنهم ظلم عملائه وأعوانه ويتدبر أمورهم، ناسين مقولة شاعرهم، شاعر القرن الرابع:

إن امرأ أمة حُبلى تدبره لمستضام سخين العين مفؤود

(جـ 2، ص 45)

ربما كانت هذه هي حدود معرفة الجموع الغفيرة، التي لا تعرف من الأمير سوى جباة ضرائبه ومراسيمه وقصائد مدحه، ولذا كان انتظارهم والانكفاء في المرة الثانية بين يدي خادمه العالم بدخائل سيده (وعندما يسقط جفناه الثقيلان وينكفئ يبتسم الخادم) وبعد أن ينام الأمير تتحرر داخله هذه الروح، التي تنتقد، وتبتسم، وتسخر أيضًا.

ومن كافور في مقاطع سابقة وتالية، أيضًا، إلى طرف جديد يدخله أمل في ساحة النص، إنها «خولة». يلمس أمل في رثاء المتنبي «لخولة» أخت سيف الدولة الكبرى صدقًا وحرارة تستولي عليه، (أعني المتنبي):

طوى الجزيرة حتى جاءني خبر فزعت فيه بآمالي إلى الكذب
حتى إذا لم يدع لي صدقه أملاً شرقت بالدمع حتى كاد يشرق بي

(جـ 1، ص 87، 88)

لقد ملك الحزن عليها أقطار نفسه، وفجعه الموت فيها كما فجعته الدنيا في كثير، لكنها ليست مثلهم وهو ليس كالآخرين، وحبه يحسه كما لو لم يحس أحد حبه من قبل. وربما يتفق أمل دنقل مع الأستاذ محمود شاكر في قناعة مؤداها أن هذا الرثاء لم يكن رثاءً لأخت ممدوح له، بل كان تفجعًا في حبه الأكبر[2]. بيد أنه لا يتقدم بالعلاقة أكثر من ذلك ويتنازل لصالح نصه الجديد عن الكثير مما أفاض فيه الأستاذ شاكر بعد ذلك من استنتاجات يجعلها مجرد فتاة عربية؛ إنها بدوية. وبهذا ينقلنا التناص نقلة جديدة إلى نصوص المتنبي وحياته، حيث كان يخص الأعرابيات بنسيبه الرائع، ولم يدهشه الجمال الأنثوي المتنوع الذي شهده في بلاط الأمراء ومختلف الأقطار، كما أدهشه البدوي[3]:

حُسْنُ الحضارة مجلوب بتطرية وفي البداوة حسن غير مجلوب

(جـ 1، ص 168)

هل حقيقة لم يُفتن إلا بالجمال البدوي أم أنه تكريس للعروبة حتى في العشق؟. إن البداوة لم تعد تعني ملبسًا أو وشمًا إنها تلمح في ذلك الوجه الذي استحوذ على صفة الشمس الدافئة المنيرة اللامعة الباهرة. الوجه المشرق الناضر والثغر المتحدي المتفجر صمودًا وجمالاً، وأخيرًا صدرها وكما يصفه (الجموح) الذي يَغْرِس على مستوى آخر نصل العتو عن أمر السلطة، ويستحيل صدر الأعرابية رمزًا من أكثر الرموز حيوية في إبداع أمل دنقل هو «الخيول»، فلم يلن الجسد تحت سياط المروض، والفم لم يمتثل

للجام، والحوافر لم يكن يثقلها السنبك المعدني الصقيل، وحسبنا ما تحملته هذه المفردة فقط - الجموح - في قصيدة «الخيول» للشاعر من دلالات اكتنزتها من هذا النص بمفرده، فضلاً عن نصوصه الأخرى، لتدخل في علاقات أكثر تعقيدًا، محاورها (المتنبي، كافور، المثقف، السلطة، المرأة، الأرض، الخيول العربية، وخيولنا الحجر التماثيل، الجماهير الغافلة، والأخرى التي سلخ الخوف بشرتها).

أمل دنقل لا يمرر من بين يديه نصًا إلا بعد تعديله وتقطيره وتحريفه؛ فينقل خولة هنا نقلة أخرى، بعيدًا عن ملامح حياتها، التي لا نعرف عنها سوى أنها كانت الأخت الكبرى لسيف الدولة، فلما توفيت رثاها المتنبي فخلدها، وخلدها الأستاذ محمود شاكر أكثر عندما ربطها في أذهاننا، لا بأخوتها لسيف الدولة، ولكن بحب المتنبي لها. جعلها الشاعر تُؤسَرُ، ويُقْتَل الأخُ، ويعجز الأب، ويشتاق المتنبي لها، فيخرج يترصد القوافل بغية اللقاء، يسفح شوقه، لكن الأمور لا تسعفها:

وما صبابة مشتاقٍ على أمل مِنَ اللقاء كمشتاقٍ بلا أمل

(جـ 3، ص 75)

تموت خولة النص القديم، وتؤسر خولة النص الجديد، بعد أن أصبحت معادلاً للأرض العربية، تجاهد دفاعاً عن ثمارها بعد ذبح الأخ وعجز الأب، بينما الباقون حولها لا ينتشلون كرامتهم، سيفها الطريح في الرمال، بل إنهم يرتعدون جسدًا وروحًا:

إني لأفتح عيني (حين أفتحها)

على كثيرٍ.. ولكن لا أرى أحدًا!!

(أمل دنقل: قصيدة «رسوم في بهو عربي»، ص 317)

ويتفضل كافور – قبل أن يكتفي بسؤال المتنبي عن سبب همه، فمازال يعتقد في نفسه سطوة الأمراء، ويتخير له النص الصيغة المزيدة (سائل)، فيبدو الأمر بما في الصيغة من (مفاعلة)، كما لو كان مطارحة بين صفيين في أمسية ناعمة، يبث كل منهما الآخر شقوته في انسجام رضى:

«سائلني كافور عن حزني

فقلت إنها تعيش الآن في بيزنطة

شريدة كالقطة

تصيح «كافوراه... كافوراه»

ومن طبيعة الأمور حينئذ أن يكون الرد عنيفًا، وليس بمستغرب.. رد المعتصم القديم بجيشه الجرار، لكننا نبدأ في جني مفارقة مذهلة، غرست أصلاً منذ تولي كافور السلطة:

«فصاح في غلامه أن يشتري جارية رومية

تجلد كي تصيح «واروماه... واروماه»

لكي تكون العين بالعين والسن بالسن»

وللوهلة الأولى قد يغري الموقف بالضحك، لكنه ضحك ينقطع بتنهيدة محرقة:

وماذا بمصر من المضحكات ولكنه ضحك كالبكا

(جـ 1، ص 43)

كافور لم يصح في جنده أو جيشه، وإنما في (غلامه)، هذا الذي يحمل إليه النبيذ، ويقود الجواري والقيان، ويشهد بجوارحه عورات سيده وسقطاته. وللغلام والغلمان في بلاط السلاطين، وفترات الترهل في تراثنا

العربي، تاريخ سيئ السمعة، وربما عند أمل دنقل نفسه «قد يصبح مملوكًا يعبثون به في القصر». ويسجل النص هذه الدرجة العليا من المفارقة عند كير كجورد، تلك التي يكون فيها صاحب المفارقة مليئاً بالحماسة، وهو يعلم أنه يزايد على هذه الحماسة الغبية[4] وروعة هذه المفارقة تتبدى في بساطتها الساحرة (فالمغالطة) التي ينبني عليها المستوى السطحي للعبارة، ممثلاً في القصاص العادل، يلج بنا في اللحظة نفسها إلى مستوى (المفارقة) العميق، وإذا بكل من في الموقف الدرامي تزل قدمه، ليتوالى سقوط الضحايا؛ فلتذهب خولة الأسيرة لدى الروم – وهي الضحية المباشرة – لتذهب إلى الهلاك عقابًا لها على ذنب لم تقترفه، وليس هذا الذنب – كما يقال – سوى أنها ضحية بريئة في مجتمع مذنب، حكم عليها أن تصبح ضحية.

والمتنبي الذي يجعلنا ننظر إليه وكأنه في موقف الساخر المتهكم من كافور وضعفه، لا يملك أن يغمض أعيننا عن أنه هو نفسه أول ضحاياه. كافور نفسه ينتقل في نص أمل دنقل لمقعد الضحية بغفلته المطمئنة، بثقته الزائدة التي تجعل السطح يشف عن غفلة عميقة، فلم يكن يدري أنه لا يدري.

وهنا تؤدي المفارقة وظيفتها من خلال طرحها لنموذج يمثل اختلالاً للقيم، تنتقض فيه هذه العلاقة الوطيدة بين الفعل ومناسبة رد الفعل له، وهو اختلال يسمح بنتائج قد تأتي أبعد ما تكون عن محور التوقع والاحتمال، ويصبح مجرد وقوعها لونًا من اللهو، وضربًا من العبث. وكما يقول «ميومك»: «ليس من امرئ يناقض نفسه عن قصد إلا عندما يريد حلَّ تناقض على مستوى آخر: الأمر الذي لا يكون فيه تناقض فعلي. وينجم عن ذلك ظهور تناقض مقصود يقيم توتراً نفسياً لا يُسَرَّى عنه سوى الضحك».

وفي صورة متقابلة(**) يضع النص كافور وحاله مع خولة، في مقابل المعتصم والمرأة العربية التي هب لنجدتها، واستطاع في مهارة عالية أن

يتخطى الكثير والكثير ويبدل المواقع، ليصل إلى هذه الإشارة، فوسط هذا الجو المشحون بتوتر المتنبي ورخاوة كافور وافتقاد سيف الدولة، يلتمع هذا الموقف للمعتصم، فينبض التاريخ تجربة واحدة، عمقها التراث كله، وتعيد تشكيل مقولاته وحقائقه لاقتناص الدلالة. وإذا كانت الدلالة الكلية لموقف المعتصم حاضرة بكثافة، فإن الصيغ نفسها تحضر في صورتها المجردة (نداء الاستغاثة)، ويصبح النداء (كافوراه.. كافوراه... واروماه... واروماه) وبذلك لا يطفر النص الأساسي نفسه إلى ساحة النص.

ويأتي المقطع الخامس، مذكرته الخامسة، في الليل وقت الهواجس والذكريات، ويكون الحلم – حلمه بسيف الدولة نموذجه المثالي – حلم بين النوم واليقظة، فالواقع يشده ولا يخلص به، فهو إلى الغياب والنوم والتخيل لا يستأثر به فهو إلى وجود وتحقق. وفي صورة النموذج المثالي يندمج ما أنتجته قصائد تمجيد الفروسية من موتيفات الحرب في الشعر العربي؛ الغبار، الجواد الأشهب، السيف الطويل الصارم بملامح شعبية للبطولة؛ فالمعركة (جولة) والجند والصبية (يهتفون)، ثم يخرج البطل باسماً بالفوز، لكنه أيضًا يخرج (منهكًا).

ثم تقدم صورة النموذج في مشهد مفعم بالحيوية، يفصح عنها بناؤه المحكم؛ حيث تنبني جمله على الفعلية، فتتصدر الأفعال (تصرخ – فتسقط – تخوض فلا تبقى – تهوى – ثم تعود)، وليس عدد الأفعال بمفرده هو ما يؤصل لحيوية الحركة في المشهد، فتواليها على هذا النسق البنائي وقيمها الدلالية له الجانب الكبير. فالصراخ في وجه جند الروم يقابله سقوط العيون في الحلقوم. يهاجم ويخوض فيملك عليهم أقطار النجاة، يهوى فلا يخط سيفه، وفي قران مزدوج بين الفعل ونتيجته تتوالى عباراته السابقة لتستقصي مشاهد البطولة، عنف وبأس على مستوى الفاعل، هلع ودماء على الجانب الآخر. وإضافةً إلى كثافة تركز الأفعال على النسق المتمين، تأتي

الأوصاف – بمفهومها الصرفي والنحوي – فتؤدي الحركة الصاخبة، فالصراع العنيف الذي نلحظه في الأفعال، نجده نفسه في هذه الأوصاف (ممتطيًا – الطويل المهلكا – منهكا)، وإن كانت في عرف الصرفيين بين الفعل والاسم، إنها فعل عارٍ عن الزمن، واسم مفعم بالحدث. وبذلك يتعدى تجسيد عنفوان المعركة الأفعالَ، وهي مظنة ذلك بالضرورة إلى الأوصاف ويجاوزها إلى الأسماء ذاتها (فالجولة في ذاتها صدام، وهالة الغبار المتصاعد حركة للخيول والفرسان، كرٌ وفرٌ، هجوم وتخاذل، و(الحسام) فصل وبيان، حتى (الأشهب)، لون الجواد، صراع بين البياض والسواد، فالمشهد يجلله لون الدماء، ويتوارى من الصورة كل صوت إلا صيحة الحرب والبكاء. وبذلك تنبض فاعلية الأوصاف والأفعال والأسماء نفسها بيأس اللقاء.

عقب أشكال التناص السابقة التي مارسها نص أمل دنقل مع نص المتنبي، معتمدًا فيها على مماسة المعنى دون مواقعة التركيب؛ فبدأ نص المتنبي سابحًا في الأعماق، لكنها أعماق قريبة على كل حال، يغدو معها معامل الانكسار الذي يحدثنا عنه الطبيعيون من علماء المادة، فيخيل بمواقع الأشياء دون حقائقها، يحرفها عن مواقعها فإذا وجودها الحقيقي غير وجودها عند النظر إليها من خلال السطح – هذا الانكسار يقابله الانحراف لدينا في لغة النقد، عندما نتتر النظر من خلال النص للنصوص الأخرى السابحة في الأعماق، وندرس تحولات الدلالة وتفاعلها، بين وجودها في خلايا النص ووجودها الفعلي في ذاتها كنص سابق، وربما تمثلاتها في نصوص أخرى غير نصنا – عقب هذه الممارسة التناصية يبدل النص آليته فيكاشفُ نصُّ أمل دنقل نص المتنبي وجهًا لوجه وذراعًا بذراع، وتتوالى عملية الاستبدال الصريحة تعرية كل شيء:

عيد بأية حال عدت يا عيد

بما مضى أم لأرضي فيك تهويد

نامت نواطير مصر عن عساكرها

وحاربت بدلاً منها الأناشيد

(جـ 2، ص 39، 43)

هنا يتوحد الصوتان معًا؛ صوت نص المتنبي، وصوت نص أمل دنقل، وبدلاً من أن يمارس النص الجديد فعله في الحاضر من خلال إعادة بناء نص قديم، يستحضر النص القديم نفسه، لينتقد الحاضر، حيث توجه المتنبي بالخطاب لهذا العيد الذي حل به عند مروقه الأخير من كافور على الرغم من ملاحقة الأخير له، وطلبه الشديد:

عيد بأية حال عدت يا عيد　　بما مضى أم لأمر فيك تجديد

(جـ 2 ص 39)

خاطبه ضجراً به، وسأماً مما يعهده من حال. وما كان أحوج أمل دنقل عندما يحول عليه العام فيتوقف مرة أخرى أمام تاريخ الهزيمة (حزيران 1967) – كما أرّخَتْ القصيدة – إلى المتنبي ليشاركه ضجره ويشركه الأخير في ألمه، ولا يُضَمِّن الشاعر بيت المتنبي كاملاً بل جزءاً منه، وعندما تغيب وحدة من عبارة المتنبي عن بنية التركيب، فإنها لا تفتقد كلية، وإنما – فقط – تحتجب خلف البديل الجديد، لتظل تلمع من بعيد. تساءل المتنبي عن الجديد في حالة، فأجابه أمل دنقل بتهويد الأرض. ونواطير المتنبي – وهي نواطير أمل دنقل – التي نامت عن ثعالبها، نامت في نص أمل دنقل عن عساكرها، وحاربت بدلاً منها الأناشيد. وبذلك لا يترك الشاعر فرصة للتدخل إلا ويعترض النصوص التراثية، بتحريف وتعديل، ليحمل السلطة مسؤولية ما حدث ويسند فعل التصدي والدفاع للأناشيد بعد أن نام المحاربون.

ثم يوجه أخيراً الخطاب للنيل القديم:

ناديته يا نيل هل تجري المياه دمًا

لكي تفيض ويصحو الأهل إن نودوا؟!

وهو لا يخرج عن إطار خطاب المتنبي السابق للعيد وملل الركود إلا في وحدة الاستنفار ليكون الفيضان المنتظر. إن التساؤل يقتضي من النيل وعيًا كليًا فهل أصابه ما أصاب الآخرين من عجز حتى ينتظر أن تجري مياهه دماً؟، أم أنه وعي بحركيّة التاريخ وتحولاته التي تبتلع كافور والمتنبي وعصرهم وعصور غيرهم وتبتلع الشاعر نفسه؟، فالنيل الذي يشيخ ويغدو عقيمًا عندما تفتقد كل بوارق الهمة والفعل في قصيدة «رسوم في بهو عربي»:

لا تسألي النيل أن يعطي وأن يلدا

لا تسألي.. أبدا (صـ 317).

هذا النيل – يغدو هنا مصدرًا للتغيير الذي ربما يهلك بفيضانه ويدمر، ولكنه حتمًا سيوقظ وينبه.

مادامت قراءتنا انبنت بدايةً على قراءة نص أمل دنقل في ضوء نص المتنبي، فإن الحديث عن إيقاع القصيدة لا يبعد كثيرًا عن هذا الأمر. لقد تشرب النص الجديد نصوصاً سابقة من إنتاج المتنبي بخاصة، ممثلةً في بحور متباينة الإيقاع، منها البسيط والطويل، على وجه الخصوص. وكان النص دائمًا على موعد مع تقاطعات من قصائد كثيرة – على الأقل على مستوى الصيغ المتميزة لدى المتنبي – تقاطعات يراوح بها بين البوح والإسرار. مارست هذه التقاطعات قوة جذبها للنص ليقع في أسر (النصوص/ أفق التناص)، لكن النص الجديد يختار لنفسه إطاراً حكائياً هو إطار المذكرات، السارد فيها هو المتنبي نفسه، يقول ويشرك معه من يقول،

يصف ويحكي، ويسقط إسقاطاته المعاصرة، وينقض القديم ليعيد بناءه، ويتملكه سحر الإبداع الجديد الذاتي البكر. وبين قوتين آسرتين: سلطة النص القديم وسلطة الشكل الشعري الحكائي الجديد ومتطلباته، يأتي بحر الرجز بإمكاناته الواسعة ليستوعب سطوة القديم وتمرد الحديث.

وشعر أمل دنقل شعر على درجة عالية من الوعي بالعروض، أو بالإيقاع في مفهوم أعم. ينتظم هذا النص تحديدًا بحرا الرجز والبسيط؛ يغدو الرجز هو بحر القصيدة الأساسي، أما إيقاع البسيط فمستدعى بالأساس من دالية أبي الطيب. وغلبة الرجز كإيقاع رئيس يوفر للنص إمكاناته الواسعة لدخول البدائل، كما يمهد على رحبٍ لدرامية النص، هذا خصوصًا مع اعتبار صيغة (فعْلُنْ) الساكنة العين – التي يمكن لها أن تُدْخِل إلى النص بحراً ثالثاً هو السريع – هي (مُسْتَفْ) الرجزية، وهي كثيرة الشيوع أصلاً في القصائد الرجزية الحديثة. وبخاصة وأنه لم يستخدم (فاعلن) أو (فعلن) محركة العين، إذ لا يستوعبها الإيقاع الرجزي بأي صورةٍ من صور الزحافات والعلل.

والتركيب القافوي للنص يفصح عن تنوع كبير للقافية بالنظر إليها من خلال الكم (بالنظر إلى المتحرك والساكن)، أو من خلال الكيف (بالنظر إلى الحروف والحركات الممثلة للقافية). ويتوزع النص كمًا أربعةُ أشكال من القافية، هي:

(المتواتر /٥/٥) وهي الغالبة السائدة (46 مرة) ثم (المترادف/ ٥٥) ووردت (20 مرة) (فالمتدارك/ ٥//٥) وردت (17 مرة) وأخيراً جاءت صورة (المتراكب. ٥///٥) مرتان والأخير أمرٌ غير دالٍ إحصائيًا.

وبهذا يخلص مجمل النص كيفًا للمتواتر، في حين يراوح سائره بين المترادف والمتدارك.

والجدول التالي يبين النظام القافوي للنص، معتدًا بالمعيار الكمي للقافية، ضاماً السطور الشعرية المتوالية داخل كل **شكل قافوي – في أقواس لتجميع هذه الوحدات النغمية معًا**. والرقم يشير إلى ترتيب السطر في القصيدة. والترقيم أدخلناه نحن على النص لمتطلبات الدراسة.

القافية كمّاً	التجمعات النغمية في سطور القصيدة
المتواتر /٥/٥	(1، 2، 3، 4، 5) (9، 10، 11) (20) (23، 24، 25) (27، 28) (31، 32، 33، 34) (36، 37، 38، 39، 40، 41، 42، 43) (45) (52، 53) (65، 66، 67، 68، 69) (72، 73، 74، 75، 76، 77 78، 79، 80) (82) (84، 85).
المترادف /٥٥	(6، 7، 8) (12) (15، 16، 17، 18، 19) (21، 22) (26) (29، 30) (44) (46، 47، 48) (55، 56).
المتدارك /٥//٥	(13، 14) (35) (49، 50، 51) (54) (57، 58، 59، 60، 61، 62، 63، 64) (70، 71).
المتراكب /٥///٥	(81، 83).

والجدول التالي يبين تجمعات القافية من منظور كيفي، أعني حروف القافية وحركاتها، فتضم القوافي المتماثلة كيفيًا معًا. ونشير لهذه القافية مع مثيلاتها برقم السطر الشعري الذي تقع فيه كل قافية، فتماثلات حروف وحركات القافية في سطور المقطع الأول ضمن كلماتها، كالتالي: (القنينة، المدينة) (1، 3)، (استشفاءا، ببغاءا، الداءا) (2، 4، 5)... وهكذا.

المقطع	التجمعات النغمية في سطور القصيدة
المقطع الأول من (1: 5)	(1، 3) (2، 4، 5)
الثاني من (6: 11)	(6، 7، 8) (9، 10، 11)
الثالث من (12: 25)	(12، 17) (13، 14) (15، 16) (18، 19، 21، 22) (20، 23) (24، 25)
الرابع من (26: 48)	(26، 29، 30) (27، 28، 31، 32، 36، 37، 39، 40) (33، 34، 38) (35) (41) (42، 43) (44، 46) (45) (47، 48)
الخامس من (49: 85)	(49، 50) (51، 54، 57، 58، 59، 63، 64) (52، 53) (55، 56) (60، 61، 62) (65، 66) (67، 68) (69، 72) (70، 71) (73، 76) (74، 75) (77، 78) (79، 80، 82، 85) (81) (83)

يقدم الجدولان السابقان تجسيدًا بصريًا أكثر وضوحًا للقافية كمًّا وكيفًا فيبرز لنا اشتراك السطر الأول مع الثالث في قافية واحدة من الناحية الكيفية، والثاني والرابع والخامس في قافية أخرى، في حين تشترك السطور الخمسة في قافية واحدة من الناحية الكمية... وهكذا نستطيع بشيء من السهولة مقارنة سائر سطور القصيدة من هاتين الزاويتين، لنرى الالتقاء والانفصال بين الكم والكيف في كل قوافي القصيدة. ونلحظ داخل كل اعتراف الشاعر وقد انتقل لقافية جديدة من الناحية الكيفية. أما الكم، وقد سبقت الإشارة إلى ذلك، فكان يخضع لنظام تضافري ثلاثي بين (المتواتر

والترادف والتدارك)، هذا وإن كانت انتقالاته متعددة أيضاً داخل كل مقطع أو اعتراف.

وباستثناء خمسة أسطر تنفرد فيها قافية كل سطر كيفًا، فإن لدينا خمسة وعشرين توافقاً – جعلناها بين قوسين – يتكون كل توافق منها من قافيتين أو ثلاثة؛ ستة عشر توافقًا منها تتوالى قوافيها، وتسعة يفصل بين القوافي المتفقة قواف أخرى تدخل بدورها في توافقات مغايرة مع سطور تالية، بما يحقق الانسجام بين هذه الثنائيات أو الثلاثيات المتناثرة والمتناسقة أيضاً. ويغدو التنوع الكيفي كبيراً ولكنه تنوع له نسقه الخاص.

وكثيراً ما تمتلك نزعة الغناء الشاعر داخل الفكرة الواحدة، ويملك الإيقاع عليه أقطاره، فتجيب قافية سطره التالي سطره السابق، وتصبح القصيدة بنية للترددات والمجاوبات الصوتية على طول الإنشاء. فنجد على سبيل المثال الجملة المركبة التي تحتل السطور (6، 7، 8) تتفق قوافي سطورها كيفًا وكمًا وكذا الأمر في السطور (9، 10، 11).

وفي المقطع الرابع من السطر (26: 40)، باستثناء السطر رقم (35)، تمتلك القصيدة كميًا ثلاث قوافٍ تتبادل بوعي عال. وكذا الحال مع المقطع الرابع، الذي يثبت التنوع بقدر ما يثبت الانسجام وتناغم الأصوات.

وكذا تربطنا صنعة أمل دنقل وحسه الإيقاعي العالي بصنعة المتنبي الرائعة.

الهوامش

1) يعرف التناص بأنه «تقاطع عبارات مأخوذة من نصوص أخرى». كما تعرفه جوليا كريستيفا. ولكنه تقاطع يمارس فيه النص سلطة التعديل على النصوص الأخرى التي يتشربها. وبهذا يدين النص بشتاته لطائفة لانهائية من النصوص المتولد عنها، وبالتالي يصبح في علاقة ما صريحة أو خفية مع النصوص الأخرى. حول التناص يراجع على وجه الخصوص:

– رولان بارت: نظرية النص. مجلة العرب والفكر العالمي. العدد الثالث، 1988م.

– تون ا. فان ديجك: النص بناه ووظائفه، مجلة العرب والفكر العالمي. العدد الخامس، 1989م.

– الفصل الذي عقده كاظم جهاد للتناص في كتابه: أدونيس منتحلاً. مكتبة مدبولي – القاهرة.

– د. صبري حافظ. التناص وإشاريات العمل الأدبي. مجلة ألف. العدد الرابع، 1984م.

2) راجع للأستاذ محمود شاكر كتابه «المتنبي» دار المدني، مكتبة الخانجي. ص 33: 355.

3) انظر: د. عبدالفتاح صالح نافع: لغة الحب في شعر المتنبي. دار الفكر للنشر والتوزيع. عمان، ص 125.

*) راجع: في شعر المتنبي شرح أبي البقاء العكبري، المسمى «بالتبيان في شرح الديوان». طبعة دار المعرفة – بيروت – لبنان. وفي شعر أمل دنقل «الأعمال الكاملة» الصادرة عن مكتبة مدبولي الطبعة الثالثة 1987م.

4) د. نبيلة إبراهيم: المفارقة. فصول. المجلد السابع. العددان الثالث والرابع، 1987. ص 136، د.س. ميومك: المفارقة. موسوعة المصطلح النقدي (3) ترجمة د. عبدالواحد لؤلؤة. منشورات وزارة الثقافة والإعلام. دار الرشيد العراق. ص 65.

**) يستقطب هذا المقطع كثيرًا من اهتمام الباحثين في توظيف التراث العربي المعاصر. ولكنها كلها دراسات تتناول الظاهرة، ولا تقف أمام النص بمفرده وكليته، وحسبنا الدراسات المؤسسة للدكتور علي عشري زايد «استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر»، منشورات الشركة العامة للنشر والتوزيع والإعلان طرابلس، ليبيا، وأيضًا «عن بناء القصيدة العربية الحديثة. مكتبة النصر جامعة القاهرة. راجع أيضاً للدكتور جابر قميحة «التراث الإنساني في شعر أمل دنقل». دار هجر للنشر – القاهرة.

* * *

دراسة الجوانب الاجتماعية في النص الأدبي

عمـار علـي حسـن

بوجه عام، فإن النص الأدبي، أولاً وقبل كل شيء، يعد لغة مركبة، تعتمد على الخيال والتعبير الفني، وتبتعد عن المباشرة، وهو عالم من المعرفة، إذ إن اللغة، ليست مقصودة بذاتها، بقدر ما هي تقدم تصورًا خاصًا عن الحياة. والنص جزء من كل، وإذا فإن عزله عن سياقه وتاريخه الثقافي يجعله مبتوراً، أو صعب الفهم، ومن هنا فإن تأويله لا يجب أن يقف عند حدود الشرح السطحي، بل من الضروري أن يغوص إلى أعماقه الداخلية، ويطوف بكل ما يؤثر فيه من الخارج[1].

وقد اهتمت أغلب الدراسات الأدبية التقليدية في تحليلها للنصوص بدراسة الجو العام للنص، وتقسيمه إلى أفكار رئيسة، وشرحه لغويًا، والتنقيب عن جوانبه الجمالية المرتبطة بالبلاغة والجرس الموسيقي.. إلخ[2]. ويتعامل «اللسانيون» مع النص على أنه مقولة لغوية، مرتبطة بالمعجم والتركيب الصوتي والدلالي ومستويات البنية، في حين يعتبره السيموطيقيين مجموعة من العناصر المكونة التي تتآلف وتنسق طبقًا لقوانين محددة. وتحاول الهرمنوطيقا أن تناقش علاقة النص بالقارئ، أما البنيويون فيرون

أنه يشبه نسيج العنكبوت، حيث تذوب داخله الذوات، وتنتظم الأجزاء تنظيمًا نسقياً، بحيث لا يفهم الجزء إلا داخل علاقاته المنتظمة بالكل، ولذا فهو يخضع لقوانين ذاتية تنظمه وتنسق أجزاءه[3]. ويهتم السيكولوجيون بدراسة الجوانب النفسية لشخصيات النصوص الروائية والقصصية[4]، في حين يتعامل الماركسيون مع النص على أنه تعبير اجتماعي مرتبط بالأيديولوجيا.

وقد سعت بعض هذه المدارس النقدية إلى إثبات رؤيتها للنص الأدبي بطريقة كيفية، وبعضها سلك طريق الكم، على اعتبار ان الأرقام من الممكن أن تجعلنا أكثر قربًا من فهم ما تنطوي عليه النصوص من معان وأسرار، فحولت البنيوية النص إلى معادلات رياضية ورسوم بيانية، بينما أعمل السوسيولوجيون أدواتهم البحثية في الأدب، وفي مقدمتها تحليل مضمون النصوص كميًا، من خلال الوحدات التقليدية التي تتبعها هذه الأداة، (الكلمة – الموضوع – الشخصية المفردة – وحدة مقاييس المساحة)، ثم فئات التحليل، وهي فئات ماذا قيل؟ وتشمل (فئة موضوع الاتصال – فئة اتجاه مضمون الاتصال – فئة المعايير التي تطبق على مضمون الاتصال – فئة طريق تحقيق الغايات – فئة المصادر أو المراجع – فئة المكان – فئة المخاطبين) وفئات، كيف قيل؟ وتشمل (فئة شكل أو نوع الاتصال – فئة شدة التعبير – فئة الوسيلة)[5]. لكن منهج تحليل المضمون الكيفي هو الأكثر قدرة على التعامل مع النص الأدبي بوجه عام والنص الروائي بوجه خاص، وذلك نظرًا لعدة اعتبارات يمكن ذكرها على النحو التالي:

أ – تعد الرواية في حد ذاتها نوعًا من البحث الاجتماعي الكيفي، فالأخير يعتمد في جزء منه على «التحقيق القصصي» الذي تكون فيه الحياة الفردية للأشخاص في قلب الحدث، كما يستند إلى السير الذاتية التي يسردها المبحوثون عن أنفسهم[6]. وقد استعمل الأنثروبولوجيون هذه الطريقة في سردهم لحكايات الشعوب البدائية التي تصدوا لدراستها[7].

وتوفر الرواية هاتين الطريقتين تمامًا، فبعض النقاد يعتبرون الرواية العربية، على وجه الخصوص، سيرة ذاتية مقنعة[8]، وقد توصل جورج طرابيشي إلى هذه النتيجة بعد قيامه بتحليل عدة روايات عربية تحليلاً نفسيًا[9]. وكما هو الحال بالنسبة للمخاوف التي تكتنف طريقة تحليل السير الذاتية حيال شرطي المصداقية والثبات، على وجه الخصوص، باعتبارهما من أهم شروط البحث العلمي، فإن السيرة الذاتية الروائية، لا يمكن التعامل معها على أنها الحقيقة. وهنا يقول الناقد والروائي د. علي شلش، في حديثه عن تجربته الإبداعية الشخصية في هذا المضمار: «جميع الكتاب رقباء على أنفسهم، ولا يوجد شيء اسمه الحقيقة، ولا شيء غير الحقيقة، في عالم الأدب ومهما اقتربت الكتابة من السيرة الذاتية أو اعتمدت على المذكرات والمفكرات الشخصية، فالموقف يختار ما ينقله للقراء»[10].

كما أن الروائي يعد باحثًا يمارس أداة بحثية كيفية أقرب إلى الملاحظة بالمشاركة، ويستخدم منهجًا متكاملاً في التحليل من خلال النظر إلى موضوع الرواية وشخصياتها من زوايا متعددة، نفسية واجتماعية وتاريخية وفلسفية[11]. ويقدم د. حليم بركات، وهو روائي وأستاذ علم الاجتماع في إحدى الجامعات الأمريكية، شهادة مهمة في هذا المضمار، حين يقول: «ليست الرواية مجرد هواية بالنسبة لي، لابتعد عن علم الاجتماع، بل على العكس أنا اخترت هذا العلم للدراسة والتدريس لأنه يوفر لي أن أكتب رواية جيدة. الرواية ليست منفصلة عندي عن علم الاجتماع، فكل رواية كتبتها سبقها نوع من البحث شبه الميداني في بعض المجالات، والرواية ساعدتني على فهم علم الاجتماع لأنها تسمح للمخيلة أن تنطلق وتبحث دون قيد أو خوف»[12].

ب – استعمل بعض نقاد الأدب وعلماء الاجتماع بعض الطرق الإحصائية

(الكمية) في دراسة النص الأدبي، لكن هذا الاتجاه لاقى انتقادات شديدة من قبل العديد من الباحثين، الذين رفضوا الاتجاهات الإمبريقية التي تنزع عن الأدب ثوب جماله، الذي يميزه عن حقول المعرفة الإنسانية الأخرى، وثقل كاهله بالمصطلحات التقنية المدرسية، تحت دعوى الجدية والصرامة العلمية مما يفقده صلته الحميمة بالحياة[13]. وفي هذا الصدد يقول تشارلز رايت ميلز: «من الأصناف الأكثر انتشارًا بين العلماء صنف الإحصائيين المختصين، الذين يفتتون الحقيقة إلى أجزاء دقيقة ويفقدونها قيمتها إلى حد يصعب علينا التمييز بين أجزائها، فهم في مقابل الحفاظ على دقة مناهجهم وصرامتها ينجحون في جعل المجتمع والإنسان تافهين، وهم خلال عملهم ذاك يفعلون الشيء نفسه بعقولهم»[14].

ويؤيد أ. س. بوشمين هذا الرأي، حين يؤكد أن علم الأدب «يتأتى على الحلول الدقيقة ذات الدلالة الواحدة، ويرفض البرهنة الرياضية الصارمة، ولذا تظل الطرائق الكمية المستخدمة في «علم الأدب» مجرد وسائل ثانوية خاصة، لا يمكن تطبيقها بدورها إلا على مسائل خاصة.. وهذا الاتجاه يعني في حقيقة الأمر تصفية علم الأدب، بوصفه علمًا إنسانيًا، وهؤلاء الذين يقولون أننا سنطهر قاموس الأدب من الثرثرة واللغو ونبعده عن ضباب الجمل والأوصاف الذاتية عن طريق العلامات والمبادئ الرياضية، لم يقدموا، حتى الآن، نتائج باهرة ومشجعة، وهذه الأطروحات لا تعدو كونها استبدال لافتات بأخرى وإلباس القيم ثوبًا من المصطلحات الجديدة، ولا تدل إلا على الاستسلام لطرائق العلوم الطبيعية»[15]. ويشرح د. عز الدين إسماعيل هذه المسألة، بقوله: «إننا حين نقرأ العملية الحسابية 2 + 2 = 4، لا نستطيع أن نفهم منها إلا فهماً واحداً، ولن نخرج منها إلا بحقيقة واحدة، وهي حقيقة خالدة باقية، لكنها حقيقة جامدة لا مرونة فيها، بل فيها إصرار، نحن نذعن

له. وهذه الحقيقة الثابتة لا نتفاعل معها، ولا نتأثر بها شخصياتنا، ولا تترك فيها أثراً، إنها شخصية ذات جانب واحد، إذا أمكن التعبير، ولكن العمل الأدبي شخصية متعددة الجوانب، وهذا هو السر في أنها لا تستطيع أن تجتذب أكبر عدد ممكن من الأصدقاء، هذا يتفاعل مع جانب، وذلك مع جانب آخر. إشعاعات كثيرة تلك التي تصدر عن الطاقة الهائلة الكامنة في العمل الأدبي، وكل منا يتلقى من هذه الإشعاعات بمقدار استعداده للتفاعل وتبادل الفهم والتفاهم، فمن أراد من العمل الأدبي صورة جامدة من الألفاظ فإنه واجد ذلك، ومن أراد شخصية نابضة فإنه واجدها»(16).

ويمكن في هذا المضمار ضرب مثال بالدراسة التي قام بها د. **محمود الشنيطي** لتحليل مضمون كمي لبعض القصص القصيرة، التي تم نشرها في بعض المجلات المصرية ذائعة الانتشار في الفترة من فبراير 1957 حتى أكتوبر 1958، والتي وصفها بأنها «محاولة محدودة». فالباحث قام بتحويل هذه القصص إلى أرقام صماء، بدءًا بإحصاء عددها، وحتى طبيعة موضوعاتها ونوعية أبطالها ومستوياتهم الطبقية، مرورًا بزمان القصة ومكانها، دون أن يعرج على المضمون الكيفي لهذه القصص، فما كان منه إلا أن باعد بين النص الأدبي وبين القارئ(17). وفي المقابل هناك دراسة مهمة للباحثة إلهام غالي حصلت بها على درجة الدكتوراه من السوربون حول موضوعي الحرب والحب في أدب غادة السمان، زاوجت فيها بين الإحصائيات الرقمية الجافة وبين التطبيق الحيوي المرن لقواعد «سوسيولوجيا الخيال»، لكنها قصرت الجوانب الإحصائية على مسائل معينة، بعيدة عن النص الروائي لهذه الأدبية، مثل إحصاء عدد الروايات العربية التي دارت حول الحرب في عشرين عامًا امتدت من 1956 حتى 1976، وحصر مختلف المقابلات الصحفية التي جرت مع غادة السمان والأعمال النقدية التي تناولت نصوصها الروائية والقصصية، وعدد الطبعات

التي صدرت لأعمالها، ودلالة ذلك، في ضوء مكانة الأدب بشكل عام لدى القارئ العربي. وأنهت الباحثة هذا الجزء الإجرائي بتصميم استمارة استبيان تشتمل على عشرين سؤالاً، طبقتها على عينة مكونة من مائة شخص ينتمون إلى خمس أقطار عربية[18]. واقتصار الإحصاء، هنا، على الجوانب الإجرائية للبحث يبدو أمرًا مقبولاً، وأحيانًا، يكون مطلوبًا، لكن امتداد لغة الأرقام إلى النص الأدبي ذاته، تحجب جمال النص ومضمونه الحقيقي في آن واحد، وتحوله إلى إحصائيات جافة، تصيب الأدباء أنفسهم، قبل القراء، بالاشمئزاز، والشعور التام بضياع النص الأدبي خلف ظلال الأرقام.

ومما يبرهن على صحة هذا الرأي أننا لو أردنا استخدام تحليل المضمون الكمي في البحث عن عدد تكرار كلمة «حرية» في نص أدبي ما لإعطاء دلالة عن تبني كاتبه لقيمة الحرية، فإن هذه المحاولة تبدو غير ذات جدوى، إذ إن الأديب قد لا يذكر هذه الكلمة صراحة، في الوقت الذي قد يسهب في طرح ما يدل عليها بشكل غير مباشر. فمن الممكن أن يستخدم الروائي كائنات طبيعية معينة ليرمز بها للحرية، مثل الطيور، وقد يعبر عن هذه الكلمة في مواقف معينة على ألسنة أبطال روايته، دون أن يلفظ أي واحد منهم بهذه الكلمة، وقد يستخدم الأديب العواطف الرومانسية ليدلل بها على المساواة الطبيعية بين البشر، حيث إن المشاعر الإنسانية، تكسر أحيانًا، حاجز الطبقة والمستوى التعليمي.. إلخ.

جـ - رغم المحاولات التي بذلها بعض النقاد والباحثين من أجل أن يكون النقد الأدبي علماً، فإن التحليل المؤسسي أظهر أن الأدب مبدئيًا ليس علماً إنما هو «ممارسات خاصة متفردة ينصرف عملها إلى اللغة والخيال ولا تحقق وحدها إلا على بعض المستويات من النشاطات الوظيفية من خلال اندماجها داخل الأبنية الاجتماعية»[19].

لكن هذا لا يمنع من أن الأدب يعد طريقًا من طرق المعرفة العلمية، فإذا كانت نقطة البداية في تكوين المعرفة هي ملاحظة الظواهر التي تحيط بنا سواء كانت اجتماعية أم طبيعية، وإذا كانت طرق لتفسير الظواهر وعلاقاتها ببعضها البعض متباينة، وإذا كان الإلهام أحد تلك الطرق، يكون الأدب طريقاً من طرق المعرفة»[20].

وقد حاول النقد الأدبي أن يصطبغ بالصبغة العلمية، وأن يتجرد من كثير من المفاهيم الزائفة كاعتبار الأدب تعبير عن شخصية الكاتب أو التعامل مع المضمون بمعزل عن الشكل[21]، وأن يعتمد إطاراً منهجياً، يجمع بين العديد من المنظورات الشكلية والاجتماعية والتاريخية، من أجل أن تكون الدراسة الأدبية دراسة علمية، تلتزم بالمبادئ المنطقية، وتعقلن الظاهرة الأدبية بشكل تام[22]. لكن هذا الاتجاه لايزال يحبو على طريق طويل، نظراً لأن النص الأدبي صعب المراس أمام أدوات الباحثين الذين يرغبون في التعامل معه، كما يتعاملون مع الظواهر الطبيعية، أو حتى الظواهر الاجتماعية والسياسية. فالأدب يبقى، نصاً شديد الخصوصية، ولذا فإن أي محاولة لدراسته، سواء عبر مداخل النقد الأدبي الصرف أو عبر مداخل العلوم الإنسانية الأخرى، يجب الا تنال من هذه الخصوصية، ومن الضروري أن تتجرد من أي أوهام حول إمكانية أن نفهم الأدب من خلال تصفيف الأرقام وتخطيط الرسوم البيانية وبناء المعادلات الرياضية.

د – ليست الأداة البحثية أو المنهج العملي غاية في حد ذاتهما، لكنهما وسيلتان للإحاطة بالظواهر الإنسانية والطبيعية، ولذا فإن المطلوب فقط من أي منهما أن يوفر شرط «الكفاية» في التعامل مع هذه الظواهر. وتختلف هذه الكفاية من مجتمع لآخر ومن ظاهرة لأخرى، كما أنها ترتبط بالهدف الذي يصبو إليه الباحث من محاولته الإجابة على تساؤلات عملية ما. فهناك من يرى أنه في بعض المجتمعات تستطيع

المناهج الكيفية النفاذ إلى أعماق الظواهر التي تموج بها، وتحقق درجة عالية من فهم تلك المجتمعات، بشكل علمي[23]. كما أن الباحث يكتفي بتحليل البيانات التي بحوزته تحليلاً كيفيًا، حين يعلم أنها تمثل عينة غير عشوائية، أو ربما عينة ممثلة لكمية أكبر من المعلومات التي لم يتمكن من الإلمام بها من كافة نواحيها، أو لأنه يبحث عن عناصر ثابتة، أو عن أنماط العناصر الثابتة، أو لأن العلاقات التي يتصدى لدراستها أعتقد من أنه يتم اختزالها في صورة رقمية، أو لأنه يرى أن الشواهد التي تحت يده كافية ومقنعة في حد ذاتها[24]. بالإضافة إلى ذلك فإن هدف الدراسة يتحكم إلى حد كبير، في تحديد الوسيلة المنهجية أو البحثية التي يجب استخدامها في تناول الظاهرة أو المسألة محل البحث.

فعلى سبيل المثال إذا أردنا أن نحاط علمًا بكيفية تصويت الجماهير في الانتخابات، فإن استخدام الطرق الكمية مثل المسح الاجتماعي، يبدو هو الوسيلة الأمثل، في هذه الحالة، أما إذا أردنا أن نتعرف على إدراك مجموعة من الناس لمسألة ما، أو رصد سلوكهم اليومي في مختلف المواقف، فإنه من المفضل، في هذا المقام، استخدام الطرق الكيفية[25].

كما أن نوع المادة، أو الوثائق المراد تحليلها، تحدد نوع الطريقة البحثية التي من الضروري اتباعها معها، فبعض الوثائق مهيأة للتحليل الكمي، لأنها تقدم معلومات تتصف بالانتظام وتميل إلى لغة الأرقام[26]، وبعضها أكثر تقبلاً للتحليل الكيفي، بل يبدو هو الأنجع في الإلمام بالمعلومات التي تنطوي عليها، والإحاطة بالمفاهيم والاتجاهات التي تتضمنها، لأنه يتمكن من تقديم نتائج لا يمكن الحصول عليها بالطرق الإحصائية أو أي وسيلة كمية أخرى[27].

هـ – لم يعد البحث الكيفي تقليدًا جديدًا في الدراسات الإنسانية، إنما هو يمتلك تاريخاً طويلاً، يسبق بكثير فترة توهجه في ستينيات القرن العشرين، بحيث أصبح له نفوذ قوي داخل العلوم الاجتماعية، خاصة مع تبدد غيوم الوهم التي كانت تلبد أفكار البعض حيال الاقترابات البحثية الكمية[28]، بشكل خاص، والنماذج العلمية، بشكل عام.

لقد طرح مارتن هاميرسلي سؤالاً مهمًا في كتابه «سياسات البحث الاجتماعي» حول ما إذا كان هذا النوع من البحث له أبعاد أو أهداف سياسية، أم أنه من المفترض أن يتوخى الحياد العلمي؟.. ورأى له في السنوات الأخيرة تعرضت مسألة الحياد العلمي لتحديات كبيرة، حين أثبتت الاتجاهات النقدية والنسائية والدراسات التي أعدت لمكافحة التمييز العنصري وتحليلات ما بعد الحداثة أن البحث الاجتماعي «مسيس» بدرجة أو بأخرى[29]، في حين شكك توماس كون في كتابه المهم «بنية الثورات العلمية» في قيمة النماذج أو الإرشادات، التي حفرها علم المنهج ليتحكم في دراسة الظواهر المختلفة بشكل علمي[30]. وحتى طرق تحليل المضمون الكمي، التي اعتقد البعض أن اعتمادها على الأرقام يجعلها أقرب إلى الصدق، هي في نظر بعض الباحثين لا تمتلك وقاية من التحيز النظري والأيديولوجي والوعي العلمي للباحث، وكذلك أسلوب تنشئته الاجتماعية والفكرية، ومن هنا فإن اختياره لفئات التحليل يتم بشكل متحيز غالبًا. ولذا فإن الباحث الذي يعتمد الطريقة الكمية في دراسته، يجده نفسه مضطرًا في النهاية إلى تحليل الأرقام التي صفها تحليلاً كيفيًا، إذ إن الوقوف عند حد الأرقام والمعادلات لا يعني شيئًا في حد ذاته بالنسبة للعلوم الإنسانية، ما لم تتم ترجمة «الكم» إلى «كيف».

و – يحقق تحليل المضمون الكيفي للنص الأدبي التكامل الذي يصبو إليه كثير من النقاد في أن يتم تأويل هذا النص من خلال المزاوجة بين رصد

انعكاس السياق الخارجي عليه وفك شفرات بيئته الداخلية[31]، الأمر الذي يجعل هذا النوع من التحليل هو الأمثل في فهم كل أبعاد النص الأدبي ومضمونه.

ز - يغلب الطابع الكيفي على مناهج تحليل النص الأدبي ذاتها، فالمنهج التقليدي المقتبس من أصول النقد العربي القديم، والذي يعتمد على الدراسات البلاغية واللغوية للنص، والمنهج السيكولوجي، الذي يدرس النص انطلاقاً من الحالة النفسية للأديب، والمنهج البنيوي الذي يتعامل مع النص على أنه كل عضوي، يخضع لقوانين ذاتية تنظم أجزاءه، تعتمد جميعها على الأسلوب الكيفي في تحليل النص، ويبقى المنهج السوسيولوجي، وهو إن كان يأخذ الموشرات الكمية في الاعتبار، فإنه لايزال يعتمد، غالبًا، على «الكيف» في دراسة الجوانب الاجتماعية لمختلف النصوص الأدبية.

ما سبق يؤكد بجلاء أن تحليل المضمون الكيفي هو الأسلوب الأنسب لدراسة النص الأدبي. ويمكن ضرب مثل على مدى صحة هذه الرؤية فيما إذا كنا بصدد التنقيب عن بعض القيم سواء كانت، سياسية أم فلسفية أو أخلاقية، في ثنايا النص الروائي. فالدراسات الغزيرة في علم النفس الاجتماعي أكدت أن أساليب قياس القيم يغلب عليها الطابع الكيفي[33]، فطبقًا لهذه الدراسات فإن القيم تقاس بالملاحظة المنظمة والمقابلة الشخصية المتعمقة، وكلاهما من أدوات البحث الكيفي. وحتى في حالة استخدام أساليب كمية لقياس القيم مثل الاستبيان وتحليل المضمون الكمي فإن الباحثين يجدون أنفسهم غير قادرين على الاستغناء عن تحليل المضمون الكيفي، جنبًا إلى جنب مع البيانات الإحصائية، حتى يصبح ما توصلوا إليه من أرقام شيئًا له معنى. والظواهر الإنسانية التي يتطابق وضعها العلمي أو

يتقارب بشدة مع ما انطبق على القيم كثيرة للغاية، ومن ثم يبدو التحليل الكيفي هو الطريقة الأكثر قدرة على التعامل معها.

هوامش الدراسة

1) أبو عوض أحمد والفارابي عبداللطيف، «الحركات الفكرية والأدبية في العالم العربي الحديث»، (الدار البيضاء، دار الثقافة)، ص 9/8.

2) محمد عبدالغني المصري، «دراسات أدبية ونحوية»، الطبعة الرابعة، 1987، ص 10/5.

3) حاتم العسكر، «التطور النظري للتحليل النصي»: نظرية النص: المجلة العربية للثقافة، العدد (32)، مارس 1997، ص 214.

4) لمزيد من التفاصيل في هذا الشأن، انظر: د. سامي الدروبي، «علم النفس والأدب»، (القاهرة: دار المعارف)، الطبعة الثالثة، 1981.

5) حول تخيل المضمون، انظر: د. مختار التهامي، «تحليل مضمون الدعاية في النظرية والتطبيق»، (القاهرة: دار المعارف)، الطبعة الثانية، 1985، ص: 47/39.

6) Catherine Marshall & Gretchen B. Rossman, Designing Qualitative Research, 2nd Edition, London, New Delhi, Sage Publication INC. 1955, p: 87.

7) حول سمات التحليل الكيفي انظر:

- Alan Bryman, Quantity and Quality in Social Research, London, New York, Routledge, 4th Edition, 1995, pp: 45/71.

8) د. يمنى العيد، «السيرة الذاتية الروائية والوظيفة المزدوجة: دراسة في ثلاثية حنا مينه»، فصول، المجلد (15)، العدد (4)، شتاء 1997، ص: 21.

9) لمزيد من التفاصيل انظر: جورج طرابيشي، «المثقفون العرب والتراث: التحليل النفسي لعصاب جماعي»، (لندن: رياض الريس للكتب والنشر)، الطبعة الأولى، 1991.

10) د. مارينا ستاغ، «حدود حرية التعبير: تجربة كتاب القصة والرواية في مصر في عهدي عبدالناصر والسادات»، ترجمة: طلعت الشايب، (القاهرة: دار شرقيات للنشر والتوزيع)، الطبعة العربية الأولى، 1995، ص 250.

11) د. عزيزة مريدن، «القصة والرواية»، (دمشق: دار الفكر)، 1980، ص: 74.

12) حوار مع د. حليم بركات، صحيفة «القدس العربي»، 1998/9/16.

13) د. محمد مصطفى بدوي، «الثوابت في الأدب العربي»، د. حمدي السكوت وآخرون (مشرفين)، «دراسات عربية وإسلامية»، (القاهرة: قسم النشر الجامعة الأمريكية)، الطبعة الأولى، 1997، ص 52.

14) د. محمد أصبور، «المعرفة والسلطة في المجتمع العربي: الأكاديميون العرب والسلطة»، (بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية)، سلسلة (أطروحات الدكتوراه)، رقم (18)، الطبعة الأولى، 1992، ص 23.

15) أ. س. بوشمين، «الأدب في علاقته بالعلوم الأخرى»، في فريق من الباحثين السوفييت، «الأدب والعلوم الإنسانية»، مرجع سابق، ص: 42/26.

16) د. عز الدين إسماعيل، «الأدب وفنونه: دراسة نقدية»، (القاهرة: دار الفكر العربي)، الطبعة الثالثة، 1965، ص 17.

17) د. محمود الشنيطي، «القصة القصيرة في المجلات المصرية: دراسة في تحليل المضمون»، في: د. لويس مليكة (محرر)، «قراءات في علم النفس الاجتماعي في البلاد العربية»، الجزء الأول، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب)، الطبعة الثانية، 1986، ص 521/509.

18) د. إلهام غالي، «غادة السمان الحب والحرب: دراسة في علم الاجتماع الأدبي»، (بيروت: دار الطليعة)، الطبعة الأولى، 1986.

19) جاك ديبوا، «المؤسسة الأدبية ووضعية الكاتب»، ترجمة: د. محمد نديم حشفة، الثقافة الأجنبية، العدد (2)، السنة العاشرة، 1990، ص 5.

20) مجموعة باحثين، «دور الأدب في الوعي القومي العربي»، بحوث ومناقشات الندوة التي نظمها مركز دراسات الوحدة العربية، (بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية)، الطبعة الثانية، 1982، ص 29.

21) رشاد رشدي، «النقد والنقد الأدبي»، (بيروت: دار العودة)، 1971، ص 74/73.

22) د. سمير سعيد حجازي، «المناهج المعاصرة لدراسة الأدب»، (الكويت: دار الكتاب الجامعي للنشر والتوزيع)، الطبعة الأولى، 1996، ص 123.

23) تيودور كابلو، «البحث الاجتماعي: الأسس النظرية والخبرات الميدانية»، ترجمة: د. محمد الجوهري، (الإسكندرية: دار المعرفة الجامعية)، الطبعة العربية الأولى، 1993، ص 191.

24) المرجع السابق نفسه، ص 192.

25) Anselm Strauss & Juliet Corbin of Basics of Qualitative Research: Grounded Theory procedures and Techniques, London, New Delhi, California, Sage Publication, Inc, 1990, P: 19.

26) Catherine Hakim, Research Design: Strategies and Choices in The Design of Social Research, London, Routledges, 2nd Edition, 1994, p: 44.

27) Gary D. Bouma & G.B.J. Athinson, A Hand Book of Social Science Research: A Com[rehensove and practical Guide for Students, Oxford, Oxford University Press 2nd Edition, 1995, p: 206.

28) Alan Bryman, Ibid, p: 45.

29) لمزيد من المعلومات انظر:

- Martyn Hammersley, The Politics of Social Research, London, New Delhi, Sage Publication Inc. 1st Edition, 1995.

30) انظر: توماس كون، «بنية الثورات العلمية» ترجمة: شوقي جلال، (الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب)، سلسلة (عالم المعرفة)، العدد رقم (1992٨٦١ vdslfn ,).

31) Peter K. Manning, Betsy Cullum Swan, Narrative, Content and Semiotic Analysis, in, Norman K. Denzin, Yvonna S. Lincoln, Hand Book of Qualitative Research, London, New Delhi, sage Publication INC.

32) أبو العوض أحمد والفارابي عبداللطيف، مرجع سابق، ص 10/9.

33) لمزيد من التفاصيل حول هذه الأساليب انظر: د. عبداللطيف محمد خليفة، «ارتقاء القيم: دراسة نفسية»، (الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب»، سلسلة (عالم المعرفة)، العدد رقم (160)، إبريل 1992، ص 82/67، وانظر كذلك:

- Milton Rokeach, Beliefs, Attitudes and Values: A Theory of organization and Change, San Francisco - Washington - London, Jossey - Bass Publishers, 1972.

* * *